# ITALIENISCHE KUNSTSTÄTTEN




SAMMLUNG
BRANDUS
MEISTERBÜCHER
DER
KUNST

# ITALIENISCHE KUNSTSTÆTTEN

# ROM

VON ALBERT ZACHER

# VENEDIG

VON ALBERT ZACHER

# POMPEJI

VON EDUARD VON MEYER



BRANDUS'SCHER VERLAG BERLIN



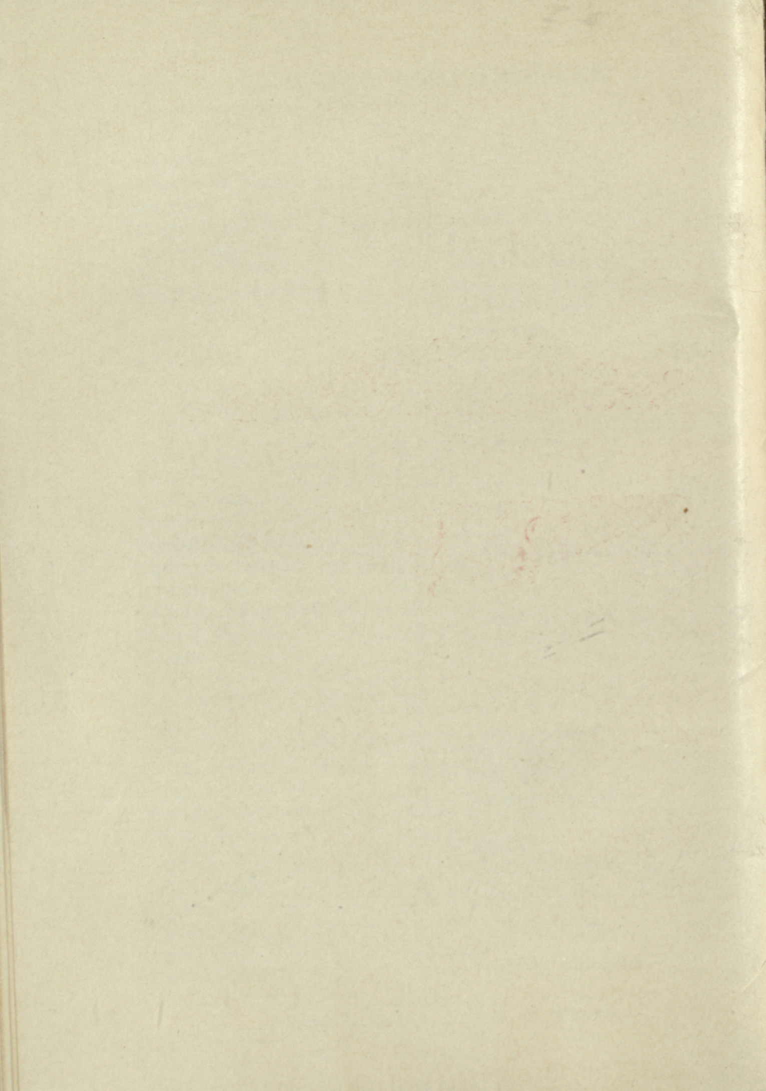

TITUSBOGEN

Photographie Anderson



# ROM







AS ist Rom? . . . Dem liberalen Italiener von heute ist die Wunderstadt par excellence das Siegel der Einheit seines Landes, dem freimauererischen der Trumpf gegen den Papst und dem katholischen die Quelle nationalen und moralischen Seelenzwiespaltes. Die gläubigen Katholiken der übrigen Welt blicken zu Rom, das ihnen zugleich den Kerker des Papstes bedeutet, als zum Gnadenparadies und zur Pforte der Seligkeit auf, und ihre Geistlichen als zum Ziele des Ehrgeizes; denn in Rom winkt der Kardinalshut. Den Kranken, die in nordischer Nacht frieren, leuchtet Rom verheissungsvoll als das erquickende Sonnenbad. Die Landschaftsschwärmer aller Nationen betrachten die ewige Stadt als den Mittelpunkt der klassischsten Landschaft, während historisch gebildete Deutsche, die Gemüt haben, in der Urbs nur die Lampe erblicken, welche unsre deutschen Könige und ihre sentimentalen Untertanen wie Mücken in den Tod lockte, und dabei ist sie dem deutschen Protestanten vom evangelischen Bunde doch nur das Symbol der dunkelsten Finsternis. Von all diesen verschiedenen Ansichten hat der Durchschnittstourist, der nach Rom kommt, ein gut Teil Kunterbunt, sich mehr oder weniger klar bewusst, mitgebracht, und da sollte es noch jemand wagen, über Rom als solches zu schreiben!

Ähnliche Schwierigkeiten erheben sich, wenn man Rom nur als Kunststadt betrachten will. Um es als solche erfassen zu können, müsste man mit der Kenntnis der klassischen Sprachen und des Italienischen zugleich die der alten und neuen Geschichte und der antiken und christlichen Religionsentwickelung verbinden, ausserdem müsste man zugleich sowohl Kultur- und Litterarhistoriker, als auch Archäologe, Kunstforscher und Architekt sein. Wo existiert aber heute solch ein Universalgeist, von dem man sagen könnte: „Ecce homo, da ist der Mann!“, zumal bei dem grossen Reichtum Roms an Kirchen, Museen, Palästen, Tempeln selbst Spezialisten kaum in einem ganzen Leben fertig werden. Und da untersteht sich der Verfasser, an ein solches Thema heranzugehen! Aber er hat eine Entschuldigung. Er gehorcht nur dem Rufe des Herausgebers. Dieser George Daudin l'a voulu.

Um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, beschloss sich der Verfasser jenen Ketzern anzuschliessen, die sich heutzutage immer mehr breit machen, indem sie predigen: „Habt den Mut eurer Meinung! Sagt, was ihr denkt! Befreit euch von dem Fluch der heutigen Gesellschaft, der Furcht, ungebildet zu erscheinen! Seid tabula rasa, wenn ihr Kunst geniessen wollt! Schwört in der Kunst nicht auf ‚die Worte des Meisters‘; denn auch in der Kunstgeschichte ist heuer alles in Fluss, und mancher Götze, den Generationen verehrten, stürzt von seinem Piedestal!“ Gut, folgen wir diesen Predigern. Dabei ist es auch in Rom ganz gleich, was man sieht, vorausgesetzt, dass man es mit römischen Augen ansieht. Das gelingt uns aber, wenn wir Rom gewissermassen als geologisches Gebilde betrachten und uns stets bebewusst werden, wie dessen einzelne Schichten aufeinander aufgebaut sind. Gehen wir zum Beispiel über das Forum zum Lateran, so schauen wir vorgeschichtliche Gräber, die auf die Zeit von 1000 vor Christus zurückgehen, wir sehen den lapis niger, die cloaca

maxima, die uns von den ersten Zeiten der Stadt Rom und den Etruskern erzählen. Dann grüssen uns die Reste der Basilica Julia, die Cäsars Schatten heraufbeschwören, ruft uns der Titusbogen die Erinnerung an Jerusalems Zerstörung wach, versetzt uns die Phokassäule nach Byzanz, die Kirche S. Francesca in die Hohenstaufenzeit, die farnesischen Gärten auf dem Palatin in die Renaissance, und zum Schluss sehen wir in der Ferne den Mons Albanus, von dem Virgil die Göttin Juno den Kampf der Trojaner und Latiner betrachten lässt, und auf dem Lateranplatz den Obelisken, der uns von Ägyptens uralter Herrlichkeit erzählt. Werden wir uns so auf Schritt und Tritt klar, welch gewaltiges historisches Sammelbecken Rom darstellt, so wird uns auch bald bewusst werden, was den Charakter der römischen Kunst, was gewissermassen ihren Erdgeruch ausmacht. Rom, also genossen, legt uns keine geistige Fron auf, sondern erhebt den, der seinem alten Zaube. sich willig hingibt, über die Prosa des Alltagslebens In dieser Beziehung gibt es auch den Nichtzünftigen den Mut, über seine Kunst zu sprechen; denn nicht aufs Wissen, sondern aufs Empfinden kommt es an. Darum erwarte man auch keineswegs, dass im folgenden Neuland aufgedeckt werde.

Das römische Volk entstand erst durch die Verschmelzung der Ureinwohner mit den Sabinern und Etruskern. Woher diese Dreiheit von Hirten, Ackerbauern und Händlern kam, das hat Gelehrtenweisheit noch nicht ergründet. Das eine wissen wir nur, dass durch die etruskischen Händler die von Indien, Babylon, Ägypten und Griechenland stammende Kultur zum Tibertal gebracht wurde, dessen Emporium Rom war. Zuerst betätigten sich die Etrusker in Rom architektonisch, sie bauten Kloaken, Wasserleitungen, Strassen. Von Luxus in Privathäusern war noch keine Rede, nur sorgte man für den Schmuck der dauernden Wohnungen — der Gräber, was auf ägyptischen Einfluss

hindeutet. Erst in der historischen Zeit blüht in Etrurien die Kunst der Vasen und ehernen Standbilder. Wer die Kunst der etruskischen Epoche in und um Rom studieren will, gehe zu der Cloaca Maxima, zu den Resten der Mauer des Servius, zum Carcer Mamertinus, in das Museum der Villa Papa Giulio, zum Kircher-Museum, zum etruskischen Museum des Vatikans, zum Konservatorenpalast, zu den Gräbern von Veji und Corneto Tarquinii und zum Emissar des Albaner Sees.

In den ersten Zeiten der Republik waren die Römer noch zu sehr durch ihre Verfassungskämpfe und die Kriege mit den Nachbarn in Anspruch genommen, um an Kunstpflege denken zu können, erst als die Etrusker, Volsker, Italiker unterworfen, die Gallier verjagt, und der Einfall des Pyrrhus, durch den die Römer zum erstenmale mit Griechenland in Berührung kamen, zurückgewiesen worden, und Italien bis zum Rubikon — um 250 v. Chr. — eine politische Einheit bildete, beginnt eine neue Epoche. Durch die punischen Kriege wird Rom mit griechischer Kunst in Sizilien bekannt, durch die macedonischen Kriege kommt es selbst nach Griechenland, die kleine Welt des Romulus saugt die grosse Alexanders auf. Aber erst nach 100 v. Chr. zu des Pompejus, Cäsars, Lukullus' und Ciceros Zeiten wird Rom Welt- und Kunststadt zugleich. Die Epoche des Imperialismus hebt an, der Reichtum wächst ins Ungeheuere, die Kunstschätze dreier Weltteile sammeln sich in Rom. Merkwürdig betätigt sich die Macht des Geistes, das unterworfene Griechenland knechtet das siegreiche Rom. Griechisch wird die Umgangssprache der Vornehmen, griechische Philosophie, griechische Mythologie, Litteratur und Kunst sind an der Tagesordnung, griechische Sklaven wirken als Lehrer, Schauspieler, Prediger, Konferenziers, Architekten, Maler und Bildhauer.

Aber das römische Volk will seinen Anteil haben an dem Glanz der neuen Ära. Und jetzt wird das „Noblesse oblige“ zum Gesetz der Adligen und Börsen-

Barone (equites). Diese müssen sowohl für den Unterhalt, als auch die Unterhaltung ihrer Wähler sorgen, durch die sie allein zur Macht kommen können. Panem et circenses ist die Parole. Die übliche Stufenleiter zur Macht ist Ädil, Prätor, Konsul. Die Ädilen müssen für die Verschönerung der Stadt sorgen und sich einander überbieten, wenn anders sie auf das verwöhnte Publikum Eindruck machen wollen. Ist man aber Konsul gewesen und will zur Macht zurückkehren, so muss man als Prokonsul die fernsten Provinzen ausplündern, um in Rom die Wahlmacher befriedigen und nach der Rückkehr kurz vor der Wiederwahl den süssen Mob durch blendende Triumphe gewinnen zu können.

Der knappe Raum verbietet es uns, auf die Entwickelung der griechischen Skulptur näher einzugehen, wir halten uns nur an ihre römische Umwandlung zu des Pompejus Zeiten durch den aus Unteritalien stammenden Pasiteles, der die Strenge der altertümlichen Kunst mit römischer Formeneleganz verbindet. Durch seine und durch der Etrusker Einwirkung entsteht das, was man römische Skulptur nennen kann, die mehr und mehr sich dem Porträt zuwendet. Und das begreift man. Die Römer von dazumal waren vor allem Politiker, deren Sinn aus Staatsraison auf das Ernste, Feierliche, auf Würde gerichtet war. Die Kunst diente also zur Verherrlichung der Grosstaten einesteils durch Darstellung der Person des Herrschers — denn wir nähern uns der Kaiserzeit — anderenteils durch historische Darstellungen.

Besonders unter Augustus war Kunst nur Mittel zum Zweck, ein permanenter Triumphzug. Während die früheren Triumphzüge nur vorübergehende Wirkung haben sollten, musste jetzt, da der Herrscher blieb, für dauernde Verherrlichung gesorgt werden. An Stelle des Baldachins, den man hier und da nach der Weise der Orientalen über dem Triumphierenden getragen haben mochte, entstand der Triumphbogen, dessen Re-

liefs die Malereien ersetzten, die man früher in den Triumphzügen vorübertrug. Aus der für alle Monarchen bestehenden Notwendigkeit, bei Gerichtssitzungen und Festen wenigstens bildlich gegenwärtig zu sein, entstand die Massenfabrikation der Kaiserbüsten und der Büsten der kaiserlichen Verwandten. Diese nehmen immer mehr die Formen von Götterbilder an und zwar aus derselben Absicht heraus, die Augustus antrieb, sich durch die Hofdichter Virgil und Horaz göttliche Abkunft andichten zu lassen.

Hand in Hand mit der Verherrlichung der Herrscher ging auch die Verherrlichung der Residenz, die allmählich auch als ein göttliches Wesen betrachtet wurde, dem als solchem auch Opfer gebracht werden mussten. So trat auch die Architektur in den Dienst der Staatsraison, um so mehr als die Herrlichkeit der Urbs den unterworfenen Völkern die Herrlichkeit des Gesamtreichs sinnfällig dokumentieren sollte. So verschönerte man die schon früher entstandenen Gerichts- und Börsenhallen (Basiliken), so entstanden die vielen Tempel, so entstanden die Kaiserpaläste. Dem Reichtum der Stadt entsprach jetzt auch der Reichtum im Baumaterial. Anstatt der etruskischen Ton- und Ziegelerde, des Peperins von Albano, des Travertins von Tivoli, des gabinischen Steins trat jetzt der griechische und der karrarische Marmor. Die römische Architektur jener Zeit war aber kein originales Produkt, sondern ein Kompromiss aus zwei Formprinzipien, dem griechischen Säulen- und dem etruskisch-römischen Gewölbebau (Pantheon, Mausoleum des Augustus). Das Unterhaltungsbedürfnis der Massen rief die Theater- und Zirkusbauten, sowie die Thermen hervor, die mehr noch Klublokale, als Bäder waren.

Bei den Nachfolgern des Augustus trat in der Kunst ein neues Moment in die Erscheinung, die Bürger begannen sich zu fühlen, und jeder Kaiser, so sehr ihn auch der persönliche Stolz antrieb, den Ruhm der Vor-



*Aufnahme Anderson*

*CAMPIDAGLIO MIT SEVERUSBOGEN UND FORUM ROMANUM.*

DIE KUNST

gänger durch deren Übertrumpfung abzuschwächen, hatte es schwerer, ihre grossen Ansprüche zu befriedigen. Während Claudius das Volk noch durch Nützlichkeitsbauten (Aquädukt, Hafen von Portus) sättigte, verfiel Neros hyperästhetischer Sinn, der fast zum übermenschlichen Grossheitsbewusstsein gesteigert war, auf andere Mittel. Er war ein Chirurg, der radikal vorging. Er zerstörte die hässliche Altstadt durch Feuer, um Raum für Neubildungen zu schaffen, und baute das goldene Haus, eine Symphonie von Palästen, Villen, Seen, Hainen, wie sie die Welt noch nicht sah. Doch eins frappiert uns bei dieser Bauwut, die Schnelligkeit, mit der sie sich äusserte. Freilich fehlte es den Kaisern nicht an Geld; denn sie waren unbeschränkte Herren der Staatseinkünfte und des Privateigentums, das sie oft durch den anbefohlenen Selbstmord der Grossen an sich brachten, Auch verfügten sie über das billigste Arbeitsmaterial, die Kriegsgefangenen. Nun versteht man es, dass die Kaiser jener Zeit mit solcher Leichtigkeit aufbauen, niederreissen und wieder aufbauen konnten. Dafür nur ein Beispiel. Nero starb 68, bis 81 regierten Vespasian und Titus, und diese beiden erheben auf der Stätte des goldenen Hauses das Kolosseum und die Titusthermen. In jene Zeit fällt auch der Bau des lieblichen Titusbogens, der architektonisch merkwürdig ist, weil er zum erstenmale die sogenannte (römische) komposite Säulenordnung zeigt, deren Kapitäl unten korinthisch, oben jonisch ist.

Eine neue Epoche der Kunst bildet die Zeit von 98—180, die Zeit Trajans, des ersten nicht italienischen Kaisers, des Reisekaisers Hadrian und des Philosophen Mark Aurel. Unter Trajan blühte nicht nur das Porträtfach (Augustusstatue im Vatikan), sondern entstand auch ein neuer Typ, die Trajanssäule, der schönste Schmuck seines Prachtforums, die später in der Mark Aurelsäule ein Pendant fand. Beides sind Geschichts- und Kunstdokumente edelster Art. (Gips-

abgüsse in Academia San Luca und Lateran.) Unter Hadrian folgt eine griechische Reaktion. Der grosse Reisekünstler, der das Geschaute in der Wunderschöpfung der Villa Adriana festhalten wollte, schwärmte für das Archaische (Isisstatue, Kapitol) und schuf einen Idealtypus in der Skulptur, indem er seinen Liebling Antinous unzählige Male als Mensch und als Gott porträtieren liess. (Sala Rotonda, Vatikan und Villa Albani.) Unter Mark Aurel und den übrigen Antoninen wird wieder mehr das spezifisch römische Element in der Kunst betont. (Reiterstatue Mark Aurels, Kapitol.) Die Architektur jener Zeit erreicht ihre höchste Blüte im Tempel des Castor und Pollux, im Doppeltempel der Venus und Roma, den Hadrian selbst entworfen (es war ein Prachtgebäude, in welchem die Verschmelzung des griechischen und römischen Tempeltypus aufs Glänzendste zum Ausdruck kam) und dem Mausoleum des Hadrians, der jetzigen Engelsburg. Bald naht der Verfall, der sich in der Skulptur in den Kolossalbüsten und in der Vorliebe für Polychromie zeigt, wo die Varietät des prächtigen Materials die Kunst ersetzen soll. Es ist die Zeit der Soldatenkaiser. Den Tiefstand bezeichnet der Triumphbogen des Septimius Severus. Dessen Nachfolger Caracalla macht sich noch unsterblich durch die Pracht seiner Thermen, dann aber folgt ein Jahrhundert von inneren und äusseren Kriegen, in denen es gilt, sich der Barbaren zu erwehren. Ruhe tritt erst wieder ein mit Diocletian, der sich durch den Bau seiner riesigen Thermen, die zweimal so gross waren, als die des Caracalla, von den Römern gleichsam Verzeihung dafür erkaufen wollte, dass er in Dalmatien residierte. Betrachtet man den von Michel Angelo zur Kirche umgewandelten Riesensaal dieser Thermen und vergleicht ihn mit der Marmorpracht der Basilika S. Paolo fuori la mura, so erhält man eine blasse Ahnung von der Pracht der alten Bäder. Auch Konstantin baute Thermen, sein Gegenkaiser Maxentius aber errichtete

die sogenannte Konstantins-Basilika. In ihr erhebt sich die römische Architektur nach dem langen Verfall zu ungewohnter Grösse. Man nennt sie auch die „Schlussblüte der antiken Architektur“, „das Bindeglied zwischen antiker und christlicher Baukunst“. Jedoch, die Extreme berühren sich, nicht weit von diesem Wunderbau ragt der Triumphbogen des Konstantin, der aus Mangel an guten Bildhauern nur halb mit neuen, halb aber mit den vom Trajansbogen gestohlenen Reliefs geschmückt wurde, und so gleichzeitig ein Denkmal des Verfalls und der Blüte darstellt.

Der Hinweis auf die antike Kunst wäre nicht vollständig, wenn wir nicht auch der Sarkophage, des Stucco, der Malerei und der Mosaik gedächten. Die römischen Sarkophage, die nur dem Tode dienen sollten, erweckten ja im Mittelalter die Kunst zu neuem Leben. Ihre Zahl im heutigen Rom ist noch Legion, man sieht sie in den Museen, den Villen, in den Höfen und eingemauert in die Wände der Paläste (Palazzo Mattei). Ihre Reliefs folgen natürlich dem Auf und Ab der übrigen Bildhauerkunst. Ein schönes Aufflackern der Kunst bezeugt der Sarhophag aus dem dritten Jahrh. n. Chr., der Prometheus als Menschenschöpfer darstellt. (Kapitol.) Reste des altrömischen Stucco finden wir in den Diocletians- und Titusthermen, letztere wurde für Raffael bedeutsam (s. S. 33). Was die antike Malerei anbetrifft, so diente sie, wie wir sahen, meist zum Gräberschmuck, dann zu den Reklametafeln bei Triumphzügen und zum Wandschmuck. Eines ihrer herrlichsten Beispiele ist die Aldobrandinische Hochzeit. (Vatikan-Bibliothek.) Wandmalereien finden wir noch im Hause der Livia (Palatin), im Auditorium des Mäcenas, in Prima Porta, sowie im Casino Rospigliosi. Von der Blüte der Zeichen- und Gravierkunst zeugt die fikorinische Liste in Museo Kircheriano. Früh suchten die Römer, wie das jetzt noch mit den Altarbildern in der Peterskirche geschieht, die Malerei durch Mosaik zu ersetzen. Viele treffliche

Mosaikbilder sind uns erhalten, vom einfachen Fussboden mit schwarz-weissen geometrischen Zeichnungen, bis zu den schönsten Blumenstücken, Porträts und Geschichtsbildern. (Vatikan, Lateran, Casino Borghese.)



Mit Konstantin beginnt der Übergang zur christlichen Zeit; denn wenn auch Konstantin auf dem Sterbebette Christ wurde, so war damit nicht auch sein ganzes Reich sofort christlich geworden. Die Übergangszeit, in der das Heidentum noch jahrhundertelang fort vegetierte, wurde durch die Stürme der Völkerwanderung getrübt. Rom, das zu Gunsten des leichter zu verteidigenden Ravennas als Hauptstadt entthront worden war, ging seinem Verfall entgegen, wie eine Provinzstadt, deren Lebensnerv durchschnitten ist. Und doch war es im vierten Jahrhundert noch eine herrliche Stadt, die noch 10 Fora, 11 grosse Thermen neben 865 kleineren Bädern, 3 Theater, 2 Amphitheater, 2 Rennbahnen, 423 Tempel, 28 Bibliotheken, 1790 Paläste, 4000 Götterbilder und Denkmäler — ungerechnet der Statuen in den 36 Triumphbögen, den Bädern, Basiliken, Theatern — besass. Doch bald gings zu Ende. Die nach Konstantinopel gewanderten Kaiser hatten schon viele wertvolle Kunstwerke fortgeschleppt, dann kam die Zerstörung durch die Plünderungen Roms durch Alarich und Geiserich. Es folgte der gewaltige Ringkampf der Byzantiner mit den Ostgoten in dessen Verlauf Rom von 536 — 552 fünfmal erobert wurde, so dass seine Einwohnerzahl auf 40000 herabging. Dazu fehlte es Rom an einem Oberhaupte, da der Vertreter des byzantinischen Kaisers in Rom nur ein Schattensatrap war, so lange die Langobarden Italien beherrschten, und der Bischof in Rom, den die Gläubigen „Vater“ (papa) nannten, politisch noch nichts zu sagen hatte, um so mehr, als die Kirche noch in viele Sekten gespalten war. Eine Wendung trat ein mit Gregor

dem Grossen, dessen Andenken die kunsthistorisch so bedeutsame Kirche am Cälius geweiht ist. Der Mann der als Patrizier, Diplomat, Staatsbeamter und Mönch — denn damals waren nur die Klöster, namentlich die des Benediktus, die Retter der alten Kultur, — für seine Zeit ungewöhnlich gebildet war, wurde 590 als 50jähriger Bischof von Rom. Als solcher entstand in ihm der Gedanke, die grosse Staatsidee, die in Roms Boden zu wurzeln schien, und die grosse Organisation des römischen Reiches, die nur scheintot war, für die Kirche auszunutzen. So wurde er der Gründer des römischen Papsttums, das später den grössten Faktor in der Geschichte der römischen Kunst bildet. Seine Nachfolger hielten an seinem Streben fest, das den ersten Schritt zu seiner Verwirklichung tat, als der Langobarde Liutprand durch die Schenkung der Stadt Sutri den Grundstein zum Kirchenstaate legte. Ein andrer Deutscher, König Pipin erweiterte indirekt den Kirchenstaat — wenn auch seine berühmte Schenkung nicht erwiesen ist, — da er durch die Vertreibung der Byzantiner den Anschluss Ravennas und des Exarchats an Rom erleichterte. Besiegelt wurde der Kirchenstaat durch die ziemlich überrumpelte Kaiserkrönung, die Karl d. Gr. über sich ergehen liess. Damit war Rom vor aller Welt wieder als der Talisman proklamiert, dessen Besitz die Weltherrschaft verbürgte. Als 846 nun sogar Papst Leo IV. nach dem Abzug der Sarazenen als König handelte und die „Leostadt“ befestigen liess, merkte der Adel erst, dass die Geistlichkeit klüger gewesen sei, und er suchte daher, ihr den Besitz von Stadt und Reich streitig zu machen. Gegenüber den Vorstössen der Grafen von Mentana (Crescentius) und Tuskulum müssen die deutschen Könige oft Handlangerdienste leisten, um den wankenden Thron der Päpste zu stützen. Gregor VII., der die Apogée des päpstlichen Kaisertums darstellt, schliesst diese Epoche mit einem für Rom recht unglücklichen Ereignisse, seine Demütigung Heinrichs IV

hat sich in reagierenden Vorstoss umgesetzt; um sich also vor dem zornigen deutschen Feinde zu schützen, rief er den tapferen Condottiere der Normannen, Robert Guiscard, herbei, der sich für diesen Dienst durch gründliche Plünderung Roms (1084) bezahlt machte.

Wie gestaltete sich nun in diesem kurz skizzierten Rahmen die Entwickelung der Kunst? In der nachkonstantinischen Zeit hatten die Bischöfe von Rom nur eine Politik: die Ausrottung des Heidentums. Sie bauten Kirchen und Klöster und machten die heidnischen Tempel entweder durch desinfizierende Umweihung unschädlich, oder wandelten sie zu Steinbrüchen. Noch im achten Jahrhundert war die Basilica Julia Steinbruch und das Forum eine einzige Kalkbrennerei; denn die Statuen galten nur als Kalkreservoirs. Bessere Götterstatuen begnügte man sich, umzutaufen; so geht die Sage, dass der Petrus im Petersdom aus dem Erz des Jupiter Capitolinus entstanden, oder ein Äskulap sei, ebenso wie die hl. Helena in Croce S. Gerusalemme nur eine Umbildung der barbarinischen Juno (Vatikan) ist, und Mark Aurel nur gerettet wurde, weil man ihn für ein Reiterbild des ersten christlichen Kaisers hielt. In diesem Vernichtungskrieg halfen treulich mit Theodorich, der durch ein Edikt die Zerstörung aller Götzen und Tempel befahl, und Constans II., der alle noch vorhandenen Bronzen von Rom nach Konstantinopel schleppte. Wie langsam aber trotz alledem das Heidentum verschwand, lehrt ein Blick auf die altchristlichen Sarkophage (Lateran), deren Reliefs noch ganz heidnische Symbole zeigen. Auch bei den ersten christlichen Kirchen kann man noch die Anpassung an das Vorhandene feststellen. Die erste Form der christlichen Bethäuser war die des römischen Privathauses. (Beispiel: San Clemente.) Daneben errichtete man auch bald Dome, die mehr den antiken Pfeilerhallen (Basiliken) entsprechen. (S. Maria Maggiore 5. Jahrh.) Einen abweichenden Typ stellt S. Stefano Rotondo (5. Jahrh.) dar, in der man den Rundbau mit dem Basilikabau vereinigen

wollte. In der Zeit der Karolinger wurde ausser den schönen Kirchtürmen (Beispiel: S. Maria in Cosmedin) nicht viel gebaut. Von grosser Bedeutung ist in dieser Epoche die Malerei, wenn oft auch mehr für die Geschichte der Kirche, als die der Kunst. Die in den Katakomben gefundenen Malereien (Kopien im Lateranmuseum) sind, wenn auch naiv, gar nicht schlecht. Sie zeigen wie die Sarkophage, noch das Festhalten am Antiken. Beispiele für die Dekorationsmalerei in den Privathäusern zeigen die altrömischen Häuser unter S. Giovanni e Paolo (3. und 4. Jahrh.) und S. Cecilia, auch sie ist noch halb heidnisch, nur hier und da mit christlichen Symbolen durchsetzt Schöne Wandmalereien zeitigte die Entdeckung der Kirche S. Maria antiqua, andere finden wir in S. Sebastiano (Palatin) und in Maria Maggiore. Mit dem neunten Jahrhundert verfällt die Wandmalerei, wie die Bilder der slavischen Apostel Cyrill und Methodius in der Unterkirche von S. Clemente zeigen. Aus dem zwölften Jahrhundert wurden einige Wandmalereien aus der alten Kirche S. Agnese fuori in den Lateran herübergerettet. Aus derselben Zeit stammen einige Fresken im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo. Von der byzantinischen Malerei haben wir nur wenige Proben, in Quattro Coronati (12. Jahrh.) und in der berühmten Kasel (Dalmatica) Leos V. in der Sakristei von St. Peter, die als Nachahmung eines byzantinischen Bildes gestickt wurde. — Von der Mosaikmalerei dieser Zeit blieb uns viel erhalten. Deren Tradition, die nie ganz ausgestorben war, wurde durch den Wetteifer mit Ravenna wachgehalten, ohne dass dessen byzantinische Richtung viel Einfluss ausübte. Die Durchschnittsreisenden, die sich oft — und von ihrem Standpunkte aus mit Recht — nicht viel aus diesen Mosaiken machen, und sie höchstens mit der ehrerbietigen Scheu bestaunen, die das Alter heischt, würden mehr Interesse empfinden, wenn sie Zeit und Lust hätten, einmal alle Mosaiken jener Zeit hinter einander zu be-

trachten. Erstaunen würden sie vor allem vor einem der frühesten (380—390 n. Chr.), das die Apsis von S. Pudenziana schmückt. Hier haben wir noch hellenische Sinnenfreude. Nach S. Pudenziana besuche man S. Constanza. Das fünfte Jahrhundert ist durch die Mosaiken des Mittelschiffs von S. Maria Maggiore vertreten, heidnische Akteure tragen in ihnen alttestamentliche Geschichten vor. Das sechste Jahrhundert, die Blütezeit, tritt uns in S. Cosma e Damiano entgegen (herrliche Christusgestalt), das siebente Jahrhundert, das schon rohere Formen zeigt, hinterliess Werke in der Taufkirche Konstantins (Oratorio S. Venanzio) und S. Stefano Rotondo, das achte im triclinium Leonianum (Aussenseite der Scala Santa), das neunte im Triumphbogen von S. Prassede und in der Zeno-Kapelle dieser Kirche, sowie in S. Maria Domnica. Grossen Verfall verraten die aus dem gleichen Jahrhundert stammenden Mosaiken von S. Marco und von S. Cecilia. Einen Fortschritt zeigen erst wieder die Mosaiken des zwölften Jahrhunderts (S. Maria Trastevere, S. Clemente-Oberkirche und S. Francesca Romana).


Gegen Mitte des zwölften Jahrhunderts beginnt in Italien ein neues Leben. Wollte man gerecht sein, so müsste man aus dieser Zeit den Beginn der Renaissance datieren. Zwei Dinge hatten das geistige Antlitz der Welt verändert, der Kampf gegen die Mauren in Spanien, dessen herrlichste Episode, die Eroberung von Toledo 1085 die Litteraturblüte in Südfrankreich hervorrief, und die Kreuzzüge. Durch die Berührung mit den Arabern war auch Aristoteles wieder entdeckt worden, und so entstand die scholastische Philosophie. Humanistische Bildung wanderte aus den Klöstern in die Laienwelt. Im neuen Geiste schufen Grosses Abälard und sein für Plato schwärmender Schüler Arnold von Brescia. Auf ihren Füssen stehen Dante (1265 bis 1321) — 1300 in Rom — und Petrarca (1304—1374 — er



*Aufnahme Anderson*
FORUM ROMANUM.

DIE KUNST

wird in Rom zum Dichter gekrönt —). Die Kreuzzüge hatten den Handelsgeist belebt und wiederum eine Weltpolitik gezeitigt. Der Handel aber erzeugte in Ober- und Mittelitalien Reichtum, Freiheit, Kunstbedürfnis, Kunst. Venedig hatte schon Ende des elften Jahrhunderts seinen Markusturm gebaut, Pisa ebenfalls seinen Dom. Und in Pisa liess das alte Rom mittelbar wieder Kunst erstehen, als Niccolo Pisano und sein Sohn Giovanni (1250—1308) altrömische Skulpturen nachzeichneten und sich so heranbildeten. Und wie verhielt sich Rom in dieser Zeit? Das Beispiel der lombardischen Städte hatte seine Bürger begeistert, auch sie machten sich selbständig, setzten 1143 einen Senat ein und erweckten dadurch nur die Eifersucht des Papstes und des Adels. Dieser hilft sich, indem er die vielen Festungstürme errichtet, die seine Paläste schützen, aber auch viele antike Monumente, die das Baumaterial lieferten, vernichteten. Es waren ihrer aber unzählige; denn der Senator Brancaleone liess 1255 bis 1258 im Kampf gegen den Adel noch 140 dieser Trutzfesten niederreissen. In seiner Bedrängnis, bedroht vom Volk und Adel, stützt sich der Papst auf die Anjous von Neapel, und 1268 ist er thatsächlicher Herr der Stadt. Die Macht des Papsttums steigert sich unter Bonifaz VIII., der sich als erster auf die Finanzwirtschaft im grossen verstand, wie das zuerst von ihm verkündete Jubeljahr beweist. Doch seine verfehlte äussere Politik führt zum Konflikt mit Frankreich, das dem 1305 gewählten Papste Clemens V. die Bedingung auferlegt, in Frankreich zu residieren. So entstand das Exil von Avignon, das mit einer kurzen Unterbrechung bis 1377 dauerte. Gegen das Exil protestiert das neu erwachte Nationalgefühl der Italiener. Dante und Petrarca lassen pamphletartige Klagen los, ohne dass man sie hört. Rom selbst ist tot. Nur unter der d'Annunzianischen Spielart des rhetorischen Übermenschen, dem Schreiberlein Cola Rienzi erwacht 1347 die in jedem Römer schlummernde Idee von Roms Weltmission, aber seine durch keine realpolitische Grund-

lage gestützte Schwarmgeisterei findet ein schwaches Geschlecht. Seine Herrschaft verglimmt wie ein Strohfeuer. Erst, als Papst Clemens XI., der an die Wiedereroberung Roms denkt, den spanischen Realpolitiker, Kardinal Albornoz gegen den römischen Adel loslässt, kann Rienzi nochmals als dessen Werkzeug eine kleine Rolle spielen, bis er seiner eigenen Tyrannei zum Opfer fällt. Gregor XI. kehrt dauernd nach Rom zurück. Seine Nachfolger haben noch gegen den Adel zu kämpfen, gegen den sie mehrere Male die Hilfe des Königs von Neapel Ladislaus anrufen, der auch liebenswürdig der Einladung folgt und mehrere Male à la Robert Guiscard Rom plündert. Was er versäumte, holte die Pest nach. Rom scheint seinem Verderben nahe. Da gelingt es Eugen IV., nachdem Martin V. durch das Konzil von Konstanz 1407 den kirchlichen Krieg beendet hat, auch durch Hilfe des Adelstöters Kardinals Vitelleschi den Bürgerkrieg zu enden. Der Papst ist Alleinherrscher. Das ist der Wendepunkt für die Kunstgeschichte Roms.

In der Architektur dieser skizzierten Epoche 1150–1450, die durch das jetzt noch ragende Haus des Rienzi, besser „Casa di Crescenzio", nahe beim Vestatempel ein abschreckendes Beispiel der Vermengung des Alten mit dem Neuen stellt, begegnen wir als einem erfreulichen Typus Meister Vassalettus, der die Kreuzgänge von S. Giovanni Laterano und S. Paoli fuori schuf. Ein Juwel ist auch der letzte Rest des alten Papstpalasts am Lateran, die Sancta Sanctorum (Scala Santa), ein Werk der Cosmaten (s. unten). Um 1280 verpflanzten die Dominikaner, wahrscheinlich Fra Sisto und Fra Ristoro, die Erbauer von S. Maria Novella in Florenz, den gotischen Stil nach Rom (S. Maria sopra Minerva), der aber keine Wurzeln schlagen konnte. Die Skulptur erhält ihr Gepräge durch die Cosmaten, deren Namen auch auf ihre Arbeitsart überging, die als Verbindung von Skulptur und Mosaik bekannt ist. Ihre Kunstschule, die einzige originale im damaligen Rom, die feinen

Formensinn mit technischer Gewandtheit verbindend anmutige Werke dekorativen Charakters schafft, dauert von 1150—1300. Die besten Arbeiten stammen, abgesehen von denen des zur Schule gehörenden Vassalettus, aus der Regierungszeit Bonifacius VIII. (1294—1303). Man bewundert ihre Werke, die gewundenen Osterkerzen, die Ambonen (Lesepulte) am besten in S. Lorenzo fuori, ihre musivischen Teppiche aus Stein in S. Maria Maggiore und in S. Giovanni e Paolo, ihre Mosaikgemälde am Seitenportal von Ara Coeli und an der Mauer der Villa Mattei (Jacopo Cosma). Schöne Mosaiken schuf auch Jacopo Torritti, so um 1290 die Mosaiken der Apsis von S. Giovanni und die der Apsis von Maria Maggiore, deren ornamentales Beiwerk direkt auf ein antikes Vorbild, das Mosaikgemälde von Palästrina zurückgeht. Filippo Rusuti, der den Übergang von Cimabue zu Giotto darstellt, schuf die Mosaiken in der Vorhalle von S. Maria Maggiore. Auch Giotto wurde nach Rom berufen, um ein Mosaikbild zu schaffen, die herrliche „Navicella" (Christus im Sturm auf der See). (Vorhalle S. Peter.) Wir begegnen ihm aber auch als Maler in Rom, so in einem Fresko des rechten Seitenschiffs des Laterandoms, wo er den von zwei Kardinälen umgebenen Bonifaz VIII. segnend darstellt, wie er das Jubeljahr eröffnet, dann in 3 Tafelbildern der Sakristei von S. Peter „Christus mit Engeln", angebetet von Kardinal Stefaneschi, Giottos Gönner, „Kreuzigung Christi" und „Enthauptung Pauli". Von Giottos Zeitgenossen Pietro Cavallini weiss man noch nicht viel, hoffentlich bringen die in S. Cecilia entdeckten Fresken mehr Licht über ihn. Doch kehren wir zur Skulptur zurück, die in jener Zeit herrliche Grabmäler lieferte. Zu nennen ist vor allem das Grabdenkmal des Bischofs Durante (M. Minerva), das des Kardinals Consalvo (Maria Maggiore), das des Kaplans Stefano de Surdi (S. Balbina), dann auch das schöne Grab der Familie Savelli, eine Verbindung von antikem Sarkophag, gotischen Spitz-

türmchen und Mosaik. In die Zeit von 1369 fällt der Bau des Tabernakels in S. Giovanni Laterano, das Barna von Siena mit Malereien schmückte. Schöne Skulpturen lieferte auch Simone di Giovine Ghini zu Papst Martins V. Zeiten (dessen Grabmal, S. Giovanni und hl. Johannes, Oberkirche S. Clemente), sowie Maini da Fiesole (nicht zu verwechseln mit dem dreissig Jahre spätern Mino da Fiesole) „S. Sebastian“ (Statuette in Maria sopra Minerva).



Nicolaus V. (1447—1455), an dessen Namen die modernen Alexandriner, die ohne schablonisierende Rubrikeinteilung nicht leben können, den Beginn der Renaissance knüpfen, erntet nur die Früchte der Arbeit seiner weltlichen und geistlichen Vorgänger. Er fand die Kirche zentralisiert, die Gläubigen einig vor. Das Papsttum hatte den unbestrittenen Besitz des Kirchenstaats. Das Geldwesen war brillant organisiert. Jetzt galt’s, den andren italienischen Staaten und der tributzahlenden katholischen Welt zu zeigen, dass der römische Papst der grossen Tradition Roms sich würdig erweise. Die Zeit der römischen Cäsaren scheint wiedergekehrt. Wer den Anspruch erhebt, deren Nachfolger zu sein, muss, wie sie repräsentieren. Noblesse oblige. Zwar war Nikolaus nur von bürgerlicher Herkunft, aber er war gelehrt und hatte sich durch den Umgang mit dem Florentiner Humanisten und durch viele Reisen gebildet. Sein Streben kennzeichnet der Ausspruch, den er tat, als er die neue Peterskirche errichten und den von dem prachtliebenden Orsini, Nicolaus III., gegründeten Vatikan zu einer kaiserlichen Residenz umbauen wollte, „es sei monumentale Notwendigkeit, die Volksmengen durch die Grösse dessen, was sie sehen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben zu kräftigen“. Also mit einem Worte: Kunst aus Staatsraison. Aber woher nehmen und nicht stehlen?

Rom hatte keine Künstler, folglich mussten sie geborgt werden. Vor allem holte er L. Battista Alberti (1404 bis 1472), jenen „encyklopädischen Menschen“, der Architekt, Priester, Maler, Dichter, Mechaniker zugleich war, und besonders als Erklärer und Apostel des alten Vitruvius der individuellen und anmutigen Baukunst seiner Zeit die strengeren Gesetze der Antike beibrachte. Pius II. (1458—1464) (Äneas Sylvius) war Humanist und stammte aus Siena, kam also aus einem kunstverständigen Milieu. Ausserdem hatte auch er als Diplomat auf Reisen die Welt gesehen. Er suchte vor allem, die Quellen der Kunst zu sichern, indem er jedweden mit den schärfsten geistlichen oder weltlichen Strafen bedrohte, der sich an den Monumenten des Altertums vergriff. Auch sein Nachfolger, Paul II. (1464—1471) entstammte einer Stadt, die damals auf dem Gebiete der Kunst der Blüte entgegenging, Venedig. Er baute den Palazzo Venezia. Sixtus IV. (1471—1484), aus dem Geschlechte della Rovere war eine Herrschernatur. Sein Streben ging dahin, eine Hausmacht zu gründen, und seine Eifersucht auf Florenz, Ferrara, Venedig, mit denen er häufig in Krieg verwickelt war, bewog ihn, auf jede mögliche Weise, Geld zusammenzuraffen, um auch in der Verschönerung seiner Residenz das Ansehen des Papsttums zu heben. Er baute die sixtinische Kapelle, den Ponte Sisto und viele Kirchen. Innocenz VIII. (1484—1492) aus dem genuesischen Geschlechte Cybo, ein verworfener Mensch, der sogar von Sultan Bajesid ein Jahrgeld von 40000 Dukaten annahm für die Gefangenhaltung seines Bruders, des Prinzen Dschem, dachte nur an seine Familie. Dies that auch der spanische Übermensch Alexander VI. (1492—1503), nebenbei aber war dieser auch ein grosser Politiker, der Italien zur Einheit zusammenschweissen wollte, um seinem Sohn Cesare Borgia ein Reich zu schaffen, wodurch er Einfluss in Europa gewinnen könnte. Skrupel- und sittenlos wie er war, nutzte er alles zu diesem Zwecke aus,

so auch die Kunst, die seinem Hause Glanz und Ansehen geben sollte. Unter ihm kam Michel Angelo zum erstenmale nach Rom, unter ihm baute Bramante viele Paläste, schmückte Pinturicchio die päpstlichen Gemächer (appartamento Borgia). Julius II. (1503—1513) war aus ähnlichem, aber kräftigerem Holze geschnitzt. Der Neffe von Sixtus IV. wollte ebenfalls Rom zur Hauptstadt des geeinten Italiens machen, und in seiner Ungeduld zog er selbst in Streit und Kampf, wobei er aber, eben so ungeduldig, die Künstler zu neuem Eifer antrieb, um Rom auch zur Kunststadt zu machen, wohl wissend, dass diese Kunst sich schnell in Macht umsetzen würde. Bramante begann den Bau der Peterskirche wieder, der 50 Jahre geruht hatte, Michel Angelo malte die Decke der sixtinischen Kapelle aus, Raffael, den der Papst 1508 berufen hatte, musste die von Soddoma und Perugino begonnene Ausschmückung der Stanzen des Vatikans ausführen. Leo X. (1513—1522) war der zweite Sohn Lorenzos, des Prächtigen. Das besagt alles. Als ein Medici, als ein Florentiner an Kunst, Prunk, Umgang mit Dichtern und Gelehrten gewöhnt, sucht er seine Vorgänger im Papsttum und seine Kollegen, die Fürsten der italienischen Einzelstaaten, durch Glanz des Hoflebens, durch Beförderung der Kunstentwickelung zu überflügeln. Für Geld brauchte er nicht zu sorgen; denn alle Gläubigen der anderen Länder Europas, die der feingebildete Mann als „Barbaren" betrachtete, waren ihm tributpflichtig. Wie einst die „Barbaren" den römischen Kaisern die Kriege führten, so lieferten sie jetzt dem kirchlichen Cäsaren die Mittel, um den schillernden Prunkhof, an dem das Heidentum neu erstanden war, halten zu können. Sein Wahlspruch war „Godiamoci il papato, perchè Dio ce lo ha dato". (Geniessen wir das Papsttum recht, Gott gab's dafür seinem lieben Knecht.) Das Hauptwerkzeug seines Kunstbestrebens fand er in Raffael, der den Bau der Peterskirche leitete und die Loggien ausmalte. Mit seinem

Nachfolger, dem von Karl V. aufoktroyierten Papste Hadrian VI. kam ein retardierendes Moment in Roms Kunstentwickelung; denn der Asket hasste den Luxus. Clemens VII. (1523—1534) retardierte noch mehr; denn dieser feine Mediciäer beschwor durch seine falsche Politik die Plünderung Roms von 1527 herauf, die der ewigen Stadt ungeheueren Schaden brachte. Gleichwohl ist sein Pontifikat in der Kunstgeschichte berühmt; denn es sah die Entstehung von Michel Angelos „Jüngstem Gericht“. Paul III. (1534—1549), der Gründer der Dynastie Farnese, der als Kardinal schon den Bau des Palazzo Farnese begonnen und die farnesischen Gärten angelegt hatte, bewies, obgleich unter ihm auch die Peterskuppel weitergeführt und die Paläste auf dem Kapitol begonnen wurden, dass er die Kunst nicht um ihrer selbst willen liebte; denn sonst hätte er sich nicht so an den alten Bauwerken versündigen können, als er 1536 beim Einzuge Karls V. eine Feststrasse von Porta Sebastiano über das Forum bis zum Korso legte und alles niederreissen liess, was den freien Blick auf das Kolosseum stören konnte. Unter Julius III. (1550—1555) fällt der Bau der Villa Papa Giulio. Der mönchisch strenge Paul IV. (1555—1559) aus dem neapolitanischen Hause Caraffa liebte die Inquisition mehr, als die Kunst und starb allen verhasst.

Das waren die „Besteller“ der Epoche von 1450 bis 1558, unter denen es Mode wurde, Kunstfreund zu sein, zumal Beschäftigung mit der Kunst „oben“ gern gesehen wurde. Kein Wunder daher, dass die reichen Kardinäle jener Zeit mit den damaligen Nachfolgern der antiken „equites“, den Börsenbaronen wetteiferten, von denen der bedeutendste und geldkräftigste der Sienese Chigi war. Modesache waren natürlich auch die Künstler und je mehr diese sich, den späteren französischen Abbés und manchen heutigen Kunsthistorikern vergleichbar, dazu hergaben, Schosshündchen der Gesellschaft zu sein, um so mehr wurden sie verhätschelt und mit Aufträgen

überhäuft. Leute, wie Michel Angelo, die sich in einsamer Grösse abschlossen, wurden nicht so gut behandelt.

Was die Baumeister jener Epoche anbetrifft, für die der alte Vitruvius das non plus ultra.bildete, so weiss man nicht, was Alberti baute, auch ist der Schöpfer der Florentiner Feste, als welche sich der Palazzo Venezia darstellt, unbekannt. Unter Sixtus IV. weilte auch der Dombaumeister von Florenz Pollajuolo in Rom, der, weil er das in Rom Gelernte so anschaulich zu schildern wuste, den Beinamen Cronaca erhielt. Der bedeutendste Baumeister von Sixtus IV. war der Toskaner Meo del Caprino, von dem u. a. die Fassade von S. S. Apostoli und die Vorhalle von Pietro in Vincoli herrühren. 1499, also unter Alexander VI., kam Bramante, der Landsmann Raffaels, da auch er in Urbino geboren wurde, nach Rom. Seine Kunst stellt eine Vereinigung von Alberti und Lionardo da Vinci dar. Seinen ersten Unterricht hatte er in Mantua bei dem strengsten Ausbeuter der Antike, Mantegna, erhalten. 1502 baute er den herrlichen Tempel in Pietro Montorio, 1504 den stimmungsvollen Klosterhof von S. Maria della Pace, 1505 begann er die Pläne zur Peterskirche, die leider nicht ausgeführt wurden, wollte er doch, wie bekannt, einen Kuppelbau mit vier ganz gleichen Kreuzarmen schaffen. 1506—1514 war er der Bauleiter. Von ihm rühren die Kuppelpfeiler her, von ihm die Feststellung der grossartigen Verhältnisse der wunderbaren Festhalle; denn dieses ist sie und kein Andachtshaus, keine Kirche. Inzwischen baute er noch das Chor von S. Maria del Popolo, einen Teil des Damasushofes und begann die Verbindung zwischen dem Vatikan und dem Belvedere. Der zweite Bauleiter der Peterskirche, von 1515—1520 war kein geringerer als Raffael. Damals schien das Sprichwort der Spezialisten „Schuster bleib bei deinem Leisten“ noch nicht zu existieren, und die Künstler, die sich, weil sie Kunst aus allen Poren atmeten, in mehreren Kunstzweigen zugleich bethätigten, waren nicht so selten, wie die Klinger von



*PETERSKIRCHE.*

DIE KUNST

heute. Die Geistlichkeit wollte aus kirchlichen Gründen einen Langbau, statt des Bramanteschen Centralbaus, und so arbeitete Raffael am Langschiff. Ausserdem baute er die kleine, jetzt leider verwahrloste Kirche S. Eligio degli Orefici, den Palazzo Vidoni und ein jetzt zerstörtes Haus in Borgo, das in Palazzo Spada nachgeahmt wurde, dazu leitete er den Bau der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo. Ebenso wie Raffael war auch sein Schüler Giulio Romano Architekt, er baute die Villa Lante und Villa Madama. Raffaels Nachfolger als Leiter des Baus der Peterskirche war der Florentiner Antonio da Sangallo d. J., doch vorerst nur für ein Jahr, da der Bau von 1521—1534 ruhte. Von da an führte er den Bau zwei Jahre lang zusammen mit Baldassare Peruzzi weiter und von 1536—1546 allein. Daneben vergrösserte er den Vatikan, begann den Palazzo Farnese und die Kirche S. Maria di Loreto und erbaute den Palazzo Sacchetti, den schönen braunen Backsteinbau in der Via Giulia, als sein Wohnhaus und wahrscheinlich auch das Schmuckkästchen Palazzo Linotta. Neben diesen Architekten ist noch zu nennen der spätere Baumeister Venedigs, Jacopo Sansovino (San Giovanni dé Florentini, Palazzo Lante,) und der Toskaner Baldassare Peruzzi (1486—1536), der sich an der Hand von Bramante nach der Antike gebildet hatte. Beim Bau der Peterskirche übte dieser keinen Einfluss aus, aber bei seinen übrigen Bauten (namentlich bei der eleganten Villa Farnesina des Banquiers Chigi und den eigenartigen Palazzo Massimi, dessen gekrümmte Fassade und Säulenhof berühmt ist) nimmt er durch edle Formen und reizende Perspektivwirkung gefangen. Der grösste Baukünstler jener Tage aber ist Michel Angelo Buonarotti aus Florenz. Zweiundsiebzig Jahre war dieser alt, als er 1546 die Leitung des Baus der Peterskirche übernahm, den er noch bis 1564 fortsetzte. Er brachte die Kirche auf kleinere Formen und wurde der Schöpfer der herrlichen Kuppel, deren Tambour er selbst noch vollendete.

Dieses Riesenwerk machte und macht solch verblüffenden und zugleich erhebenden Eindruck, dass das Gerede entstand, Michel Angelo habe das Pantheon auf die Konstantinsbasilika gestülpt und so ein Werk geschaffen, das den Anfang der Architektur der römischen Kaiserzeit mit deren Ende verbinde; in Wahrheit begeisterte sich der olympische Künstler aber an der Florentiner Domkuppel. Was seine sonstige Bauthätigkeit anbelangt, so ist sie, wie seine Thätigkeit überhaupt, bewundernswürdig reich. Er befestigte den Borgo, vollendete den Palazzo Farnese (Fries und Säulenhof), schuf die Kirche S. Maria degli Angeli in den Diokletiansthermen, den wundervollen Kreuzgang daselbst und entwarf die Zeichnungen zu den Palästen des Kapitols, um von kleineren Arbeiten, wie Porta Pia etc. zu schweigen.

Die Bildhauerei dieser Zeit ist im Anfange durch viele Grabmäler gekennzeichnet. Der grosse Florentiner Donatello (1386—1466), der ebenso wie Brunelleschi nach Rom kam und dort die Antike auf sich einwirken liess, ist in Rom nur schwach vertreten, durch ein Ciborium in der Sakristei der Peterskirche (Relief: Kreuzabnahme), eine Holzstatuette in der Sakristei von S. Giovanni Laterano und das Grabrelief des Archidiakonus G. Crivelli in Ara Coeli. Sein Zeit- und Stadtgenosse Antonio Filarete schuf 1433—1447 das berühmte Bronzeportal der Peterskirche, das durch seine Mischung von christlicher und heidnischer Legende jene humanistische Epoche so frappant charakteresiert. Die Künstler der meisten Grabmäler dieser Zeit, die in Rom zahlreich vertreten sind und uns, trotzdem viel Fabrikarbeit mit unterläuft, durch Innigkeit und Naivetät erfreuen (z. B. Grabmal des Kardinals Capranica [Maria sopra Minerva], Grab des Kardinals Alain [S. Prassede], Grab der Brüder Bonsi [Vorhalle von S. Gregorio Magno], Grab der beiden Bildhauer Antonio und Pietro Pollajuolo [Pietro in Vincoli]) sind unbekannt. Viele dieser Werke sind in der Art des Florentiner Mino da Fiesole (1431—1481)

gehalten, der durch seine Porträtsbüsten den Höhepunkt der naturalistischen Bildniskunst des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet. Vor allem schön ist sein Grabmal des Pietro Riario (Rovere) in S. Apostoli, der süsse Kussmund des Jünglings, die Putten, der charakteristische S. Franziskus in der Nische sind einfach entzückend. Ebenso erfreulich ist das Grab des Freundes von Sixtus IV., Francesco Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva, das des Kardinals Forteguerra in S. Cecilia und das Grab des Cristofero Rovere in S. Maria del Popolo, das ein elegantes Madonnenrelief enhält. Ein bedeutsames Werk schuf auch der oben genannte Florentiner Antonio Pollajuolo (1429—1489) in dem Bronzegrab von Sixtus IV., der liegend dargestellt ist. (Sakramentskapelle von St. Peter.) Man beachte das schön allegorische Beiwerk. Die Sakristei von St. Peter enthält ausserdem noch zwei schöne Kandelaber von ihm. Die herrlichsten Grabdenkmäler, bei deren Anblick wir uns in S. Giovanni e Paolo oder die Frari von Venedig versetzt glauben, schuf aber Andrea Sansovino (1460—1529), der Oheim des S. 23 erwähnten Architekten. Er war ein Schüler Antonios Pollajuolo und Lionardos da Vinci. Von Julius II. berufen, fertigte er die epochalen Grabmäler des Kardinals Basso und des Ascanio Sforza im Chor von S. Maria del Popolo. Ausserdem bildete er 1512 die herrliche Gruppe Maria mit Anna und dem Jesuskinde (S. Agostino), deren von Versenkung in die Antike und tiefem Naturstudium zeugende Schönheit leider jetzt nicht genug hervortritt, da sie als Wallfahrtsbild nur zum Aufhängen von Weihgeschenken dient. Noch wäre der von Raffael beeinflusste Florentiner Martino Lorenzetto zu nennen. Sein Jonas (S. Maria del Popolo) zeigt in seiner herrlichen antiken Erhabenheit und Heiterkeit so recht den Unterschied zwischen der früheren mönchischen Auffassung der biblischen Heiligen und der freieren Weltanschauung des neuen Heidentums, der Zeit der Wiedererstehung. An dieser Statue packt alles, nicht zum mindesten die

goldige Patina. Von demselben Meister rührt auch die Madonna über Raffaels Grab im Pantheon her.

Den Höhepunkt der Skulptur jener, wenn nicht aller christlichen Zeit, bedeutet Michel Angelo. Wer Empfindung hat, braucht keiner langen Erklärung, um seine gewaltigen Schöpfungen auf sich einwirken zu lassen. Sie sind, was er war, eingüssig, nur mit sich selbst vergleichbar, hoheitsvoll, sittlich ernst und religiös. Freilich war die Religion dieser Natur — ein Gemisch von Zeus und Prometheus, welche die ruhige Klarheit des Olympiers mit Titanentrotz verband — eine andere, als damals die Priester lehrten, aber nicht übten. Das sieht man an seiner edelsten Schöpfung, der Pietà in der Peterskirche und an seinem Heiland in Maria sopra Minerva, der kein Produkt mystischer Askese, sondern hellenischer Klarheit und Erhabenheit ist. Sein schicksalsreiches Juliusgrab aber mit dem erzürnten Herrscher Moses, der die schönste Verkörperung des „Odi profanum vulgus" ist, wirkt wuchtig und erschütternd trotz der schlechten Art seiner Aufstellung. Rom hat ausserdem noch zwei Werke von Michel Angelo, Maria mit dem aufgehobenen Leichnam Christi (Palazzo Rondanini), eine unfertig gebliebene Gruppe, und die Statue Gregors des Grossen (S. Gregorio Magno), die sein Schüler Cordieri vollendete. Dieser Schüler, der über dem Meister oft ganz übersehen wird, verdient diese Zurücksetzung nicht; denn die Statue der heil. Silvia, mit dem schmerzlichen Ausdruck im Gesicht und dem edlen Faltenwurf (S. Gregorio Magno), die Figuren am Grabmal Pauls V. und der heil. Bernhard am Grabe Clemens VIII., und die Reliefs am Grabe von Sixtus V. (alle drei in Maria Maggiore) sind glänzende Arbeiten.

Die Malerei dieser Epoche reicht von Fra Angelico bis auf Daniele da Volterra. Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole), der sich durch seine feine Auffassung der idealen Seite des Christentums und durch die Anlehnung an die Antike verdient machte, wurde 1446 von Eugen IV. zeit-

*MICHELANGELO*
*DIE SCHÖPFUNG ADAMS (Fresko, Detail)*
*VATICAN, SIXTINISCHE CAPELLE.*

*Aufnahme Anderson*



weilig, und 1451 von Martin V. dauernd aus Florenz nach Rom herübergeholt, wo er im Kloster von S. Maria sopra Minerva wohnte und starb. (Daselbst auch sein Grab mit Reliefporträt.) Sein Hauptwerk in Rom, zugleich sein letztes, schuf er in der Nikolauskapelle neben den Stanzen Raffaels. Es atmet beseligte Frömmigkeit. Masaccio (1401—1428), den Fra Angelico als der Maler der übersinnlichen Hingebung in der Beseelung der Züge übertrifft, steht höher da durch den Ausdruck der Leidenschaft, durch Grossartigkeit und Naturwahrheit. Dieser Florentiner schuf herrliche Fresken in der Katharinenkapelle von S. Clemente (besonders grossartig: die Kreuzigung und S. Christophorus). Neben diesen beiden war zur selben Zeit Gentile da Fabriano (1370 bis 1427) in Rom thätig, auch von Martin V. berufen. Von seinen Bildern, welche die ganze Anmut der umbrischen Schule zeigen, besitzt Rom die Krönung Mariä, ein dreiteiliges Altarwerk (Vatikangalerie), und eine von Engeln umgebene Madonna. (Galerie Colonna.) Auf den Schultern von Fra Angelico und Masaccio stehen Benozzo Gozzoli (1428—1498) und Ghirlandajo. Der erstere, der 1446 als Begleiter Fra Angelicos nach Rom kam, ist im Lateran durch ein steifes, mattfarbiges, in rotem Ton gehaltenes Bild „Maria, die S. Thomas den Gürtel reicht", vertreten, das seine an Originalität arme Auffassung bekundet. Ghirlandajo (1449—1494) lieferte in Rom das beste aller Wandbilder der sixtinischen Kapelle, die Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Die ernste, feierlich grosse Auffassung, die wohl erwogene Komposition dieses Freskos bereitet den Aufschwung vor, den die Malerei durch Raffael und Michel Angelo nahm. Staffelbilder zeigen von ihm die Galleria Barberini (Geburt Christi) und die Galleria Colonna, die zwei Novellen enthält, die den Einfluss der alten römischen Monumente verraten: „Raub der Sabinerinnen" und „Friede zwischen Römern und Sabinern". Von Benozzo Gozzoli beeinflusst ist der gleichfalls aus Florenz stam-

mende Cosimo Rosselli, ein Realist, der in der sixtinischen Kapelle vier Fresken malte, „Untergang Pharaos im roten Meere“, „Moses Gesetzgebung auf dem Sinai“, (besonders schön die rechte Gruppe) „Bergpredigt“ und „Abendmahl“, das durch gute Komposition und kräftige Farbe besticht. Fra Filippo Lippi (1406—1469) hat gleicherweise von Masaccio und Fra Angelico gelernt, vom ersten nimmt er die kräftige historische Schilderung, vom anderen die seelenvolle Gemütstiefe. Die Laterangalerie zeigt von ihm eine „Krönung Mariä“, in der der glatt gekämmte Christus fast zu fromm-blöde aussieht, während die Gruppe der Zuschauer prächtig ist, die Galleria Colonna eine „Madonna mit Kind“. Die Mutter, die dem Kinde Kirschen reicht, ist ebenso philiströs, wie die engbürgerliche Stube. Leonardo da Vinci (1452—1519), Schüler des Verrocchio und Toskaner gleich ihm, kam erst 1514 nach Rom, das jedoch aus dieser Zeit nichts von ihm besitzt, dafür aber ein Werk von 1470 hat, den nackten Hieronymus in der Vatikangalerie, der schon von seinem Bestreben, die Zeichnung durch anatomische Grundlage zu sichern, Zeugnis ablegt. Drei andere Bilder giebt's, die ihm zugeschrieben, aber bestritten werden, das herrliche durch edle Linien und wunderbare Farben ausgezeichnete Porträt der Johanna von Aragonien (Doria), das strenglinige „Madonna, die dem Kind die Brust reicht“ (Rospigliosi) und das Fresko der Madonna (S. Onofrio). Leonardo beeinflusste zusammen mit den beiden Pollajuoli den Florentiner Schüler von Filippo Lippi, Sandro Botticelli, den alle Welt wegen seiner Vorliebe zu langgezogenen schwebenden Figuren mit fliegendem Braus kennt. Er weilte, von Sixtus IV. berufen, von 1480 bis 1484 in Rom und malte drei Fresken in der sixtinischen Kapelle, die „Geschichte Moses“ (besonders schön die Brunnenscene), die „Bestrafung der Rotte Korah“, bei der die unbeteiligten Zuschauer fast wie Kiebitze beim Spiel wirken, und das „Tempelopfer in Jerusalem“, bei

dem die schlanken, herzigen Frauengestalten auffallen. Ausserdem wird ihm eine zarte Madonna der Galleria Borghese zugeschrieben. Sein und Fra Filippo Lippis Schüler ist des letzteren Sohn Filippino Lippi (1438 bis 1494), der die prächtigen Fresken in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva fertigte, welche das Leben des heil. Thomas von Aquin verherrlichen.

Die umbrische Schule, aus der Raffael hervorging, der nachher die Vorzüge aller Schulen seiner Zeit in sich vereinigte, ist in Rom von ihren Anfängen an durch namhafte Meister vertreten. Niccolo Alunno da Foligno (1430—1502) kommt in der Vatikangalerie mit zwei Altarwerken vor, ausserdem in der Galleria Colonna mit einer anmutig kindlichen Darstellung der Madonna, die einen Dämon verjagt. Unbekannte Maler jener Schule fertigten die Fresken im Hospital S. Spirito, die das Leben von Innocenz III. und Sixtus IV. schildern, sowie die Wandheiligen von S. Vito. Buonfigli, der Vorläufer Peruginos, arbeitete, von Nicolaus V. gerufen, von 1447 bis 1455 in den Stanzen des Vatikans zugleich mit dem Florentiner Realisten Andrea del Castagno. Ihre Arbeiten wurden aber später heruntergeschlagen, um denen Raffaels Platz zu machen. Perugino, Raffaels Lehrer (1446 bis 1523) malte 1480 in der sixtinischen Kapelle die Übergabe der Schlüssel an Petrus. Es ist ein herrliches Renaissancebild, das die Freude seiner Zeit an der aus der Antike neu erstandenen Prachtarchitektur lebensfrisch ausdrückt. Wie hebt sich von der Marmorpracht das Leben der damaligen Provinzbürger ab, die der gute umbrische Philister so hübsch philiströs aufgefasst hat. Von Staffelbildern Peruginos enthält die Vatikangalerie „Christi Auferstehung", bei der Christi schulmeisterliches Antlitz mit der wonnigen Landschaft kontrastiert, und die in süssem Abendlicht schwimmende „Madonna mit den vier peruginischen Stadtheiligen". Pinturicchio (1454—1513), Peruginos Gehilfe, den viele Kritiker nicht für so innerlich halten, wie seinen Meister, hat Fresken

in Rom hinterlassen, die durch ihre seltene Anmut gefangen nehmen und durch die Fortbildung des dekorativen Beiwerks Schule machten. 1479 malte er in schöner Landschaft die Anbetung der Hirten in der Kapelle Venuti (S. Maria del Popolo). Ebendaselbst in der Kapelle Giovanni Rovere „Madonna mit Kind", an den Seitenwänden Geschichten aus Marias Leben und 1505 die Deckenfresken im Chor — sein schönstes Werk. In der sixtinischen Kapelle wirkte Pinturicchio mit zwei Fresken beim Wandschmuck mit, der „Beschneidung des Moses", die in unserer hyperkeuschen Zeit durch ihre Naivetät rührt, und der „Taufe Christi". Im Vatikan malte er ausserdem die von L. Seitz restaurierte Wohnung Alexanders VI. aus (appartemento Borgia). Dann treffen wir ihn noch in einer Kapelle von Ara Coeli, wo er in poetischer Landschaft die Anekdoten aus dem Leben Bernhardins von Siena schildert, und in Croce in Gerusalemme, in deren Apsis seine Kreuzauffindung strahlt, bei der namentlich die Soldatengruppen wirken, sowie in S. Onofrio, deren Apsis er mit Fresken schmückte. Ein Staffelbild „Krönung Mariae" im Goldoval, aus dem Jahre 1500 enthält die Vatikangalerie. Auch seine Schule bringt uns eine liebliche Gabe, das Altarband unter dem Bilde des heil. Gregor in der gleichnamigen Kapelle von S. Gregorio Magno, das den heil. Michael mit vierzehn Heiligen in Halbfigur darstellt. Giovanni lo Spagna, Mitschüler Raffaels bei Perugino, schildert in der Vatikangalerie den so oft abgedroschenen Stoff der Anbetung des Kindes in schon freierer, schönerer und elegant liebenswürdigerer Weise, als sein Lehrer, in einem anderen Staffelbilde (Galleria Colonna) behandelt er den heil. Hieronymus. Von seinen Fresken, womit er das Jagdschloss der weidlustigen Päpste, Magliana, ausgeschmückt hatte, sind zehn Teile, Apollo und die Musen in die kapitolinische Gemäldegalerie gerettet worden. Ausser Perugino wirkten auf Raffael ein sein Vater, Giovanni Santi, der in Rom durch zwei Werke ver-

*RAFFAEL*
*DIE FEUERSBRUNST DES BORGO*
*DETAIL EINES FRESKOS IM VATICAN.*

*Aufnahme Anderson*



treten ist: „Heil. Hieronymus“ (Lateran), „Kinderporträt“ (Rotkäppchen) in der Galleria Colonna, und Timoteo Viti, der vorübergehend sein Lehrer war. Dieser fertigte vier Propheten über Raffaels Sibyllen in Maria della Pace und das vielumstrittene Bild „St. Lukas, die Madonna malend“ (Galerie S. Luca), das eine Zeitlang Raffael selbst zugeschrieben wurde.

Raffaelo Santi (1483—1520), die glänzendste Erscheinung unter den Malern der Renaissance, der durch sein poesieumwobenes Leben wie ein Märchenprinz mit einer solchen Glorie umgeben wurde, dass nur böse Ketzer zu kritteln wagen, steht im Urteil der Menschheit fest. Seine Bewunderer halten es schon für Sünde, wenn man vor ihm nicht niederkniet und begeisterte Jubellaute stammelt. Und doch mehren sich die Leute, die in dem verhätschelten Sonntagskinde, dem verwöhnten Liebling der Fürsten, nur den glücklichen Menschen sehen wollen, der zur richtigen Zeit in die richtige Zeit und in das richtige Milieu kam. Sie fragen auch, was aus Raffael geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte und anstatt 1508 erst 1521 nach Rom gekommen wäre, wo nach dem Tode Leos X. wie vom Wind verstoben das prächtige Hofleben in nichts versank. Ja sie gehen sogar soweit, zu sagen, dass er dem See einer Thalsperre gleiche, der alle Wässer seines Gebiets aufnehme, aber kein gewaltiger Strom sei, wie Michel Angelo; sie finden ihn auch zu korrekt, zu elegant. Lassen wir sie bei ihrer Ansicht. Freilich dürften auch wir den leisen Zweifel aufwerfen, ob ein Künstler, dessen Werke auf über zwölfhundert katalogisiert sind, bei einem so kurzen Leben alles hat allein machen können, und ob auch vieles, was unter Raffaels Namen geht, nicht Verdienst seiner Schüler, namentlich Giulio Romanos ist, den man in Mantua gesehen haben muss, um zu wissen, was für ein Prachtkerl er war. Doch darüber mögen sich die zünftigen Kunsthistoriker auseinandersetzen. Jedenfalls ist es sicher, dass der Pro-

vinziale Raffaello Santi von Glück sagen konnte, dass er, der engen Handwerkerstube von Perugia entronnen, nach Florenz kam, dort Fra Bartolommeos, Lionardos, Michelangelos Werke kennen lernte und dann 1508 von Bramante gerufen, nach Rom kommen durfte, wo Männer wie Kardinal Bembo, Castiglione, Ariosto ihn bildeten. — Aus seiner ersten, der peruginischen Periode besitzen wir in Rom die Krönung Mariä (Vatikangalerie), aus seiner zweiten, der florentinischen, die Grablegung (Gallerie Borghese). 1508 begann er die Ausmalung der Stanzen des Vatikans in der Segnatura. Was er hier schuf, ist untadlig, wie er denn überhaupt nach der Ansicht der Ketzer als Freskomaler tausendmal mehr leistete, denn als Staffeleimaler. In den Fresken sieht man es, wie Roms bezwingendster Reiz, der Geist des Altertums, ihn durchdrang. Einem Antäos gleicht er. Wie diesem die Berührung mit der Mutter Erde allein nur Kraft gab, so fand Raffaels Kunst erst in Rom ihre Mutter. Wozu ins einzelne gehen und langatmige Erklärungen schreiben? Man bewundere in der Disputa die wunderbare Gruppierung, die Luft, den Himmel, die stupende Farbenharmonie des Ganzen, dann in der Schule von Athen, wo man in einem Augenblicke über die griechische Kulturgeschichte mehr erfährt, als aus vieljährigem Bücherstudium, die Charakterisierung der einzelnen und vor allem die Architektur und man hat vom Geiste der Renaissance einen Hauch verspürt. Und nun der Parnass! Da ist keine Gottschedsche Steifheit, das ist ein ideales Dichterparadies, das uns das Verständnis giebt, warum Schiller, Goethe, Heine so oft nach dem ewig heiteren Himmel Griechenlands geseufzt. Auch in der Stanza dell' Incendio kann man sich am „Brand in Borgo“ nicht satt sehen. Man kann nicht genug staunen über die Arbeitskraft des Jünglings von Gottes Gnaden. Während er in den Stanzen schuf, erstanden 1512 die Madonna di Foligno (Vatikangalerie) und die Kapelle Chigi (S. Maria del Popolo), 1514 die von demselben Chigi bestellten

Sibyllen in S. Maria della Pace, 1515 die Teppiche, 1516 die mythologischen Bilder für das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan. Im gleichen Jahre aber begann Raffael die Ausmalung der Loggien, wodurch er eine vorbildliche Dekorationskunst schuf, die zum grössten Teil nur direkte Wiederbelebung der alten ist. Pompeji war zwar noch unbekannt, aber ein Rest des goldenen Hauses von Nero unter den Titusthermen lehrte Raffael kennen, was die Alten in Stuck und in „Grotesken" leisten konnten. Und wieder im gleichen Jahre entwarf Raffael die Kartons zur unvergleichlichen Geschichte von Amor und Psyche in der Villa Farnesina des Bankherrn Chigi. Zu ihr begeisterte er sich an dem herrlichen Gedicht Polizians, der „Giostra", welche die Liebe des schönen Giulio von Medici zur bella Simonetta auf der Venusinsel feiert. „Den Künstlern, die damals der christlichen Stoffe müde zu werden begannen, und die zur antiken Litteratur noch wenig Zugang hatten, vermittelte die Giostra die hellenische Fabelwelt. Ruhm genug für Polizian, dass Raffaels Galatea an der Wand der Farnesina nur eine Übertragung seiner Verse in Farben ist. Was poetisch an dem Gedicht ein Fehler genannt werden muss, die Überfülle der Bilder, das kam der Malerei zu gute, die sich lange Zeit aus diesen Stanzen nährte," schreibt Isolde Kurz. Wer denkt bei diesen letzten Worten nicht an Boecklin, der nicht umsonst die Galatea studiert hat. Wie aber auch das hellenisch gewordene „Atelier" Raffaels der christlichen Stoffe überdrüssig geworden war, lehrt sein letztes Bild „Die Verklärung", das nur zum kleinsten Teile von Raffael selbst herrührt. Hier sieht man, wie es sich gegen die Bestellung wehrt, der obere Teil will ihm kaum gelingen, weil ihm der Auftrag nicht liegt, dafür entschädigt sich der Künstler des unteren Teiles durch die liebevolle Darstellung des bewegten Volkslebens. An der Hand dieser Darstellung könnte man einen langen Vortrag halten über die Gestenfreudigkeit der Römer. Dies Bild lebt nicht nur, es tönt auch;

denn man liest den Leuten die Worte von Mund und Fingern ab. — Interessant ist auch, in der letzten Periode Raffaels zu vergleichen, wie er mit Michel Angelo ringt. Man hat das Gefühl, dass der Genussmensch Leo X., einem römischen Imperator vergleichbar, der seine Gladiatoren aufeinanderhetzte, sich ein Vergnügen daraus machte, alle seine Künstler, vor allem aber Raffael und Michel Angelo gegeneinander auszuspielen. Von den sonst in Rom zerstreuten Bildern Raffaels sei noch das Porträt der Rechtslehrer Bartolo und Baldo (Galleria Doria), das Wappenkind (Academia S. Luca) und die „Fornarina" der Galleria Barberini erwähnt. Es ist viel umstritten. Das ficht uns aber nicht an, ebensowenig, wie die Frage, ob Raffael in der Wahl dieser Geliebten Geschmack gezeigt, oder nicht, wir bewundern nur die plastische Naturwahrheit und das blühende, lebende Fleisch. Raffael soll sich der Sage nach bei Ausgrabungen auf dem Forum den Tod geholt haben. Welch tiefe Tragik liegt darin, dass ihn gerade der Mittelpunkt jener antiken Stadt, die ihm in der Kunst zur Unsterblichkeit verhalf, auch zum Sterben brachte! Nächst Raffael lernte unter seinen Schülern Giovanni di Udine am meisten von den Schätzen des Forums und der benachbarten Reste des Altertums. Drum machte sein Lehrer ihn auch zum Oberleiter bei der Ausmalung der Loggien. Besonders schöne Arbeiten von ihm zeigt die Villa Madama. Ein anderer Schüler Pierin del Vaga (1500 bis 1547) war Meister des Stucco. Man sehe nur die festlich heitere, erfrischend wirkende Decke der Sala Regia an, die er geschaffen. Als Maler begegnen wir ihm in den Fresken der Hauskapelle der Cancelleria und der Papstgemächer der Engelsburg, dann in Trinità de' Monti (Querschiffdecke), in einer Kapelle von S. Marcello (Erschaffung der Eva) und Galleria Doria (eine kleine Galatea). Giulio Romano, einer der wenigen „Römer von Rom", welche künstlerisch hervortraten (1492—1546), war mehr denn Schüler — Mitarbeiter. Von ihm rührt

*MELOZZO DA FORLI*
*GUITARRESPIELENDER ENGEL*
*FRESKO IN DER PETERSKIRCHE, SAKRISTEI.*

*Aufnahme Alinari*



die Konstantinsschlacht zum grössten Teile her, auch die schöne „Comitas“ (Güte) in der gleichen Stanza, die „Madonna di Monteluce“ und die „Krönung Mariä“ in der Vatikangalerie. An letsterer arbeitete auch ein anderer Raffaelsschüler Francesco Penni mit. Ausserdem haben wir noch von Giulio Romano die fast an Bellini erinnernde Madonna in der Sakristei von S. Peter, das stark weltliche aber in herrlichen Farben prangende Bild „Jungfrau mit Jesus und Johannes“ (Galleria Colonna), die beiden rotbraunen Geissler (S. Prassede), die heil. Familie (Anima) und den grauen Löwenfries (Maria Domnica).

Zu Michel Angelo hinüber leitet die umbrisch-florentinische Schule des Piero della Francesca auf dem Wege über Melozzo da Forli und Luca Signorelli. Melozzo da Forli (1438—1494) lernen wir in seiner ganzen Lieblichkeit kennen in den Bruchstücken seiner Fresken aus der alten Apsis der Apostelkirche: Heiland in Gloria (Quirinalpalast) und drei Apostelköpfe und elf musizierende Engel (Sakristei S. Peter); bei letzteren überrascht der frische Farbenglanz, der gegen den blauen Hintergrund absticht. Dann finden wir ihn noch in der Vatikangalerie „Eröffnung der vatikanischen Galerie“ und in der Galleria Colonna (Apostel Jakob). Sein Schüler Palmezzano (1490—1530) ist im Lateran zweimal vertreten, „Madonna mit Täufer und Hieronymus und unten geigender Engel“ und „Madonna mit Petrus, Laurentius u. s. w.“, einem trotz nüchterner Steifheit bezwingenden Werke. Der andere Schüler Pieros della Francesca Luca Signorelli 1441—1523 ist deshalb für Rom bedeutend, weil er durch die gewaltsame Formengebung in seinem „Jüngsten Gericht“ (Orvietodom) Michel Angelo stark beeinflusste. 1482—1484 malte er in der sixtinischen Kapelle das Fresko mit den Geschichten des Moses. Seine Arbeiten in den Stanzen wurden Raffaels wegen vernichtet. Rom besitzt von ihm sonst nur noch die ernste „Heil. Familie“ im Casino Rospigliosi.

Michel Angelo (1475—1564) der Universalgeist,

der als Architekt revolutionärer Neuerer, als Bildhauer ein Titan war, zeigt sich auch in der Malerei als Kraftmensch. Als Jüngling war er der Schüler Ghirlandajos gewesen. Seine Gemälde sind mehr wie plastisch, und weder vor, noch nach ihm hat jemals wieder ein Künstler so malen können. Freilich sogenannt malerische Wirkung bringen seine Werke nicht hervor, sie verblüffen und unterjochen aber, weil in ihnen der herkulische Meister seinen ganzen Heroentrotz ausgetobt hat. Vor seinen Deckengemälden in der sixtinischen Kapelle bleibt man einfach sprachlos; man sehe doch nur die Aktfiguren auf den Sockeln und vor allem die Erschaffung Adams, die allein hingereicht hätte, um ihn unsterblich zu machen. Was aber sein „Jüngstes Gericht" anbetrifft, jenes Riesenwerk, an dem er acht Jahre 1534—1541 arbeitete, so könnte man Bücher darüber schreiben. Es ist eine Projektion, oder wenn man will eine Kondensation von Dantes göttlicher Komödie. Wie diese beseelt Michel Angelos Schöpfung der Geist der wahren Religion, welche der Heuchelei grollt. Sieht man seinen Christus, so jauchzt man auf, dass man endlich nach all den asketischen Schmachtlappen der früheren Zeit einen Mann, einen zornigen Gott, ein Viertel Jehovah, drei Viertel Jupiter vor sich hat. Und schaut man näher zu, so sieht man auch, wie Michel Angelo Dante gleich, der Bonifaz VIII. in die Hölle warf, in Christi Zornesblicken seiner eigenen Verachtung des lasterhaften Papsthofes unter den Medicäern und den Rovere und Borgia Ausdruck giebt. Ja fast möchte man auch glauben, er habe die spekulative Religion der Vielen, die bloss aus Höllenfurcht gläubig sind, geisseln wollen, wenn man beobachtet, wie ängstlich bittend die Heiligen auf die Marterwerkzeuge, als auf die Eintrittsbillete hinweisen, durch die sie das Recht auf den Himmel erkauft zu haben glauben! Schade, dass das Wunderwerk durch den frommen Weih- und Kerzenrauch so sehr gelitten hat. Kaum zu erkennen ist auch Michel Angelos letztes Werk, die Fresken

„Kreuzigung Petri“ und „Pauli Bekehrung“ in der Cappella Paolina im Vatikan.

Michel Angelos Malkunst entdecken wir auch in seinen Schülern, für die er Entwürfe zeichnete, vor allem in Sebastiano del Piombo (1485—1547.) Dieser Venezianer, der zuerst in den Spuren G. Bellinis und Giorgiones gewandelt hatte, wurde unter M. Angelos Führung der grösste Rivale Raffaels. Mit des Meisters Hilfe fertigte er die berühmte Geisselung Christi in der Kapelle von Pietro Montorio. (Kopie in Galleria Borghese.) Von ihm selbst stammt die „Geburt Mariä“ in der Kapelle Chigi, die Malereien in den Lunetten der Farnesien und das Porträt des Dogen Andrea Doria (Privatgalerie Doria.) Ferner ist zu nennen Marcello Venusti mit der herrlichen „Verkündigung“ (Sakristei Lateran) und „Geheimnisse des Rosenkranzes“ (Cappella Rosario, Maria sopra Minerva), sowie „Geburt Christi“ (S. Silvestro a Montecavallo). Daniele da Volterra (1509—1566) ist wohl der grösste von Michel Angelos Nachfolgern. Sein Hauptwerk, eins der herrlichsten Bilder aller Zeiten, ist die „Kreuzabnahme“ in Trinità de' Monti. Bewundernswert die Gruppe am Kreuze, bewunderswert die andere, welche die ohnmächtige Maria umgiebt. In derselben Kirche prangt auch die „Himmelfahrt Mariä“ mit dem schönen Ringeltanz der Engel. Im Lateran bewundern wir die ergreifende Grablegung, im Konservatorenpalast den Triumphzug des Marius. Daniele da Volterra war zuerst aus der Schule Soddomas hervorgegangen, den wir mit seinem andren Kollegen aus Siena, Baldassare Peruzzi, der uns als Architekt begegnet ist, nicht übergehen dürfen. Soddoma arbeitete an der Decke der Segnatura, doch blieben nur die Engel um das Papstwappen. Seine Hauptwerke sind „Die Hochzeit der Roxane“ und „Alexander mit der Familie des Darius“ in dem Oberstock der Villa Farnesina, ausserdem enthält die Galleria Barberini eine Madonna von ihm und die Galleria Borghese die Leda mit dem Schwan.

Baldassare Peruzzi begegnen wir gleichfalls in diesen oberen Räumen der Farnesina, wo er die staunenswerten Illusions-Architekturbilder und den mythologischen Fries malte. Sein bestes Werk aber ist sicherlich der Tempelgang der Maria in Maria della Pace. Ferner finden wir Fresken von ihm in der Tribuna von S. Onofrio, Mosaiken in der Kapelle S. Elena (Croce di Jerusalemme), sowie den Fries mit Scenen aus den Punischen Kriegen im Konservatorenpalast.

Unsere Anfgabe wäre nicht gelöst, wenn wir nicht auch auf Rom als Sammelstätte der Werke von Künstlern hinwiesen, die nicht selbst dort arbeiteten oder doch nur lose mit Rom in Verbindung stehen, doch gestattet der knappe Raum eben nur einen kurzen Hinweis. So müssten wir Garofalo, den Ferraresen, nennen, der sich vorübergehend in Rom an Raffaels Stil bildete, und dessen Madonnen man in römischen Galerieen viel begegnet, Dosso Dossi gleichfalls aus Ferrara, Andrea del Sarto mit seinen schönen heiligen Familien (Galleria Barberini und Borghese). Doch genügt es, wenn wir der Meister gedenken, die auf die späteren römischen Maler einwirkten, wie Tizian und Correggio, Tizian ist in Rom stark vertreten. Am meisten verehrt wird seine sogenannte „Himmlische und irdische Liebe“ in der Galleria Borghese, über der man oft ganz ungerecht wird gegen die „Erziehung Amors“ in derselben Galerie. Ungerecht wird man auch oft gegen die Tizians in der Academia San Luca: „Die Eitelkeit“ mit der herrlichen Dolomitenlandschaft, den „Hieronymus“, das bestrittene „Bildnis der Maria Cappello“, „Die Schuld der Callisto“. Mehr Beifall finden „Salome“ (Galleria Doria), die heilige Familie (Palazzo Colonna) und das ebenfalls dort befindliche Porträt des Mönchs Panvinio sowie das Porträt des Dogen Marcello und die herrliche Santa Conversazione in der Vatikangalerie, zuletzt auch die Taufe Christi im Kapitol. Correggio (1494—1534), der Schüler Lionardo da Vincis, der nament-



*RAFFAEL:*
*DER PARNASS IN DER STANZA DELLA SEGNATURA*
*Aufnahme Brogi* *(Fresko, Detail)*
*VATICAN.*

DIE KUNST

lich durch seine Fresken im Dom zu Parma auf die spätere Deckenmalerei in Rom einwirkte, zeigt in Rom seine einzigste allegorische Darstellung „Der Sieg vom Ruhm gekrönt“ (Galleria Doria), in der Galleria Borghese seine durch Kraft, Keckheit und Farbenpracht packende „Danae“, und in der Vatikangalerie seinen „Christus auf dem Regenbogen“. — Um vollständig zu sein, müssten wir auch noch der Kleinkunst der Renaissance gedenken, und vor allem von Benvenuto Cellini reden, doch der Raum erlaubt's nicht.



as nächste Jahrhundert von etwa 1560—1660 gerechnet, wird von den Kunsthistorikern, die sich parteiisch auf eine Schule eingeschworen haben und daher alles verdammen, was ausserhalb ihrer Lieblingszeit liegt, oft hart und barsch abgethan. Namentlich kommt diese Epoche schlecht bei jenen Kunstphilologen weg, die ähnlich wie die Goethephilologen alle Litteratur an ihrem Abgott abschätzen, alle Kunst mit dem Masse der Renaissance abmessen. Dass aber jede Zeit aus sich heraus beurteilt werden müsse, und dass es nur Riesenmenschen gelingt, sich vom Einfluss ihrer Zeit los zu machen, das berücksichtigen wenige. Sehen wir uns aber, von diesem Standpunkte aus, die „Besteller“ dieser Epoche an. Die beiden Päpste, die sie eröffnen, waren einfache strenge Leute. Pius IV. (1559—1566), ein Mailänder aus armer Familie, hielt keinen Prunkhof, ebenso wenig, wie Pius V. (1566 bis 1572), der zu sehr mit den Türkenkriegen beschäftigt war. Was sie versäumten, machten die auf ihren Familienruhm eifersüchtigen Kardinäle wett, namentlich Hippolyt d'Este, der als Diplomat ein Riesenvermögen verdient hatte, und als grand seigneur, der eifersüchtig war auf Kardinal Gambara, der anfangs des Jahrhunderts das Schloss Bagnaia bei Viterbo, und auf Alessandro Farnese, der 1559 das herrliche Schloss Caprarola erbaut

hatte, die Villa d'Este in Tivoli erbaute, welche sein Neffe Kardinal Luigi d'Este mit unglaublicher Pracht ausstattete. Die Päpste konnten hinter ihren Kardinälen kaum zurückstehen, aber unter Gregor XIII. (Boncompagni aus Bologna) — 1572—1585 —, unter dem die Peterskuppel vollendet wurde, und unter seinen Nachfolgern war der Vatikan noch nicht wieder eine Stätte des Prunks, das wurde er erst wieder unter Clemens VIII. und dessen Nachfolgern. Der mönchisch strenge, energische Sixtus V. (Felice Peretti) 1585—1590 machte sich freilich durch seine rege Bauthätigkeit (Via Sistina, Aqua Felice u. s. w.) verdient, aber, obgleich er den Obelisk auf dem Petersplatze aufrichten und die Mark Aurel- und die Trajansäule restaurieren, die vatikanische Bibliothek erweitern liess, so war er doch zu praktisch, als dass er den holden Schein der Künste geliebt hätte. Er starb auch als verhasster Mann. Mit Clemens VIII. (Aldobrandini) — 1599—1605 — beginnt eine andre Zeit, zumal der Vatikan durch die Einverleibung Ferraras neue Geldmittel erhalten hatte, wie der Bau der Villa Aldobrandini in Frascati beweist, die der Neffe und Kanzler des Papstes errichtete. Wir nähern uns jetzt der Zeit der Konvention, der Allongeperrücken, dem Steifrock der précieuses. Der überhand nehmende Luxus wurde durch den sinnlosen Wetteifer der Kardinäle und römischen Grossen mit den fremden Gesandten ins Masslose gesteigert. Unter Paul V. (1605—1621) aus dem reichen Hause Borghese, das sich 1590 schon den majestätischen Palazzo Borghese erbaut hatte, war Glanz und Pracht an der Tagesordnung. Fehlten die Mittel, so half das Haus Borghese gelegentlich durch Konfiskation der Güter andrer nach, wie die Anlage der Villa Borghese bezeugt, die mit dem Vermögen der Familie Cenci bezahlt wurde. Paul V. hinterliess trotzdem blühende Staatsfinanzen, was seinem Nachfolger Gregor XV. (1621 bis 1623) zu gute kam, da er in der kurzen Regierungszeit sein Haus Ludovisi fundieren und durch die Anlage

der Villa und Galerie Ludovisi repräsentationsfähig machen konnte. Unter Urban VIII. (1623—1644) streifte der Nepotismus ans Unverschämte. Urban wurde der Stifter der Fürstenfamilie Barberini, zu deren Fundierung er nicht nur den farnesischen Krieg führte, sondern im ganzen etwa hundert Millionen in unserem Gelde zusammenbrachte. Um sich diesen Reichtum entschuldigen zu lassen, musste er das murrende Volk durch prunkvolle Hofhaltung, durch Veranstaltung von Komödien, zu deren Abfassung und scenischen Ausstattung auch Bernini herangezogen wurde, und durch Prunkbauten blenden. In seiner Bauwut bestahl er auch die alten Monumente, so das Kolosseum und das Pantheon, weshalb der Spottvers entstand, „Was die Barbaren verschonten, raubten die Barberini“. Nepotismus war auch die Parole unter Innocenz X. (Pamfili aus Rom) 1644 bis 1655, den Velasquez in dem wundervollen Porträt der Galleria Doria verewigt hat. Dazu stand der Vatikan unter dem Zeichen des Unterrocks; denn Donna Olimpia Maidalchini — ihr Bild von de Sanctis in der Nationalgalerie —, des Papstes Schwägerin, führte die Regierungsgeschäfte, infolge dessen sie sich mit den schamlosesten Mitteln bereicherte. Unter solchen Auspicien verloren auch die andren Damen der „Gesellschaft“ alle Scham. Die Dichter der Zeit, darunter auch Salvatore Rosa werden nicht müde, die Sittenlosigkeit und die Genusssucht der Römer in Spottversen zu geisseln. Unter das Pontifikat von Innocenz X. fällt die Anlage der Villa Pamfili, die der Neffe des Papstes, Camillo, durch Algardi ausführen liess. Unter Alexander VII. (Chigi) 1665 bis 1667 ward der gleiche Faden weiter gesponnen, auch er krankte am Nepotismus, der Charakter jener Tage ist übrigens sattsam gekennzeichnet, wenn man bedenkt, dass damals die tollen Frauen, Christina von Schweden und Maria Mancini, die Geliebte Ludwigs XIV. und Gattin des Connestabile Colonna, in Rom den Ton angaben. Übrigens wurden unter Alexander VII. die Kolonnaden

des Petersplatzes vollendet. Alles in allem stellt sich also die Zeit des Barocks als eine solche dar, die jeden sittlichen Ernstes entbehrte. Dies muss man also bei der Beurteilung der damaligen Kunst als mildernden Umstand in Betracht ziehen, wie man auch nicht vergessen darf, dass in der Geschichte jeder Kunst, auch der griechischen, stets nach der Blüte infolge der erzielten technischen Vollendung das souveräne Spiel mit der zur Sklavin gewordenen Technik zur Extravaganz geführt hat. Ein Zug macht sich aber schon bemerkbar, der über diesen sogenannten „Niedergang" tröstet. Während die Römer skeptisch, frivol sind, und die von ihnen berufenen Künstler unter ihrem launigen Eigenwillen zu leiden haben, regt sich der genius loci Roms und bezwingt die Fremden. Diese werden von dem unvergänglichen Zauber Roms angezogen und schaffen unsterbliche Werke, wie die Namen Rubens, Claude Lorrain und Nicolaus und Gaspard Poussin melden.

Die Geschichte der Architektur jener Zeit hebt an mit Giacomo Barozzi aus Vignola bei Modena, daher kurz Vignola genannt. (1507—1573.) Er sucht zum Alten zurückzukehren und zeichnet sich durch vornehmen Geschmack aus, seine Werke aber lassen oft trotz ihrer harmonischen Wirkung kalt. 1564 wurde er nach Michel Angelos Tode Bauleiter der Peterskirche, deren beide kleine Kuppeln von ihm herrühren. 1568 begann er im Auftrage des Kardinals Alessandro Farnese, für den er auch das S. 39 genannte Schloss Caprarola gebaut hatte, die Kirche S. Gesù. Ausserdem rührt von ihm die Villa Papa Giulio her. Gleichzeitig mit ihm bildete sich in Rom Galeazzo Alessi, der später seine schönen Paläste in Genua schuf. Neben ihm wirkte Pirro Ligorio (Villa Pia in den von ihm angelegten vatikanischen Gärten, Villa d'Este). Giacomo della Porta (1520—1604, ein Schüler Michel Angelos und Vignolas, wurde 1588 zusammen mit Domenico Fontana fünfter Architekt der Peterskirche, nachdem die Bau-

arbeiten fast zwanzig Jahre geruht hatten. Er vollendete die Kuppel. Seine andren Bauten sind: Fassade S. Gesù und Tonnengewölbe daselbst, Fassade S. Luigi Francesi, Vollendung der kapitolinischen Paläste, Villa Aldobrandini in Frascati. Domenico Fontana, ein Lombarde (1543 bis 1607), der Lieblingsbaumeister von Sixtus V., für den er die Säulen des Mark Aurel und des Trajan restaurierte und den Obelisken auf dem Petersplatze aufrichtete, leistete sein Höchstes im Bau der Kapelle des Sixtus V. in S. Maria Maggiore, die den vollsten Glanz der Hochrenaissance bekundet. Ausserdem arbeitete er am Quirinalspalast und vollendete den Lateranpalast. Sein Schüler und Landsmann Carlo Maderna (1556—1629) war der vorletzte Bauleiter der Peterskirche von 1606 bis 1629. Leider zwang ihn die Geistlichkeit, wie sie vorübergehend auch schon bei Raffael gethan, den Bramanteschen Plan des Centralbaus aufzugeben und das Langschiff auszurecken, wodurch die Kuppel dem Betrachter auf dem Petersplatze ganz verschwindet. Auch verübte er die unpassende Fassade, die durch sein bestes Werk, die herrliche Vorhalle, nicht entschuldigt wird. 1626 weihte Urban VIII. die Kirche ein, hunderteinundzwanzig Jahre nach der Wiederaufnahme des Baus durch Julius II. hunderteinundsiebzig Jahre nach den ersten Anfängen unter Nicolaus V. Carlo Madernas andre Bauten sind: die Palazzi Mattei und Odescalchi, Confession in S. Peter, Inneres von S. Maria Vittoria, das er zu einem Schmuckkästchen gestaltete, Mitarbeit am Palazzo Barberini, Erweiterung des Palazzo Rospigliosi, Vollendung von S. Andrea della Valle und des Palazzo Lancelotti. Von seinen Kollegen sind noch zu nennen die beiden Martin Lunghi (Palazzo Borghese und S. Carlo al Corso), der Maler Domenicchino und der Bildhauer Algardi (Ignatiuskirche) sowie Ponzio Flaminio (1570—1615). Dieser begann den Bau des Quirinalpalastes und den Palazzo Rospigliosi, schuf den schönsten Palazzo des Korso, Palazzo Sciarra, die schöne Sakristei in S. Maria

Maggiore, vor allem aber die eben dort befindliche Cappella Paolina, die ein Beispiel der Eifersucht ist. Die schöne Kapelle von Sixtus V. liess Paul V nicht ruhen, drum plünderte er die antiken Tempel und Paläste des Aventin und hiess Ponzio Flaminio mit diesem Material gegenüber der Grabkapelle seines Rivalen seine eigene zu bauen und jene zu übertrumpfen, was auch in Bezug auf Glanz und Pracht gelang.

Lorenzo Bernini, der Neapolitaner (1598—1680), bezeichnet die Glanzzeit das Barocks, das durch Michel Angelo schon eingeleitet worden, als sein Streben, durch kühne Kombinationen und Wucht zu verblüffen, immer mehr hervortrat. Während dessen Nachfolger pathetischen Schwung oft mit Hohlheit des Gefühls verbinden, strebt Bernini im Gegensatz zu seinem genial phantastischen Rivalen Borromini, der gerne schnörkelt, nach Grossartigkeit des Eindrucks. Er schuf die Fassade des Palazzo Barberini und den Propagandapalast, arbeitete am Quirinalpalast und begann Palazzo Montecitorio. Seine Hauptätthigkeit entfaltete er aber als letzter Bauleiter an der Peterskirche 1629—1669. Als solcher hat er dem Papsttum ausserordentliche Dienste geleistet; denn er schuf die Kolonnaden, deren ausdrucksvolle Symbolik jeden Frommen gefangen nimmt, und die Scala Regia, dieses vornehm elegante perspektivische Wunderwerk, das den Sieg des Geistes über den Raum darstellt und zugleich die feierlichste zur Erhebung und Sammlung zwingende Ouvertüre für den Vatikanbesuch. Dafür können wir Modernen ihm schon den gewundenen Säulenaltar unter der Peterskuppel und das verrückte Etui zum „Throne“ S. Peters verzeihen, die seine Zeitgenossen als die höchste Kunstleistung priesen. Von seinen Schülern sei hier nur Carlo Fontana genannt, der den Palazzo Giustiniani und die Minervabibliothek baute und Hof und Portal von Montecitorio. Um des Lombarden Borrominis (1599—1667) Bizarrerie zu würdigen, schaue man sich die in Bienenform (die Biene

war das Wappentier der Barberini) gebaute Kirche der Sapienza und den tollen Glockenturm von S. Andrea delle Fratte an. Beide beweisen, dass dem Rivalen Berninis das Bewusstsein der geraden Linie gefehlt hat. Als abschreckendes Beispiel seiner Kunst wird auch gern die Kirche San Carlo an den Quattro Fontane citiert. Wer aber den Palazzo Falconieri und dessen herrliche Loggia der Hinterseite kennt, wird dem genialen Manne, der sich aus Neid auf Bernini selbst gemordet haben soll, nicht mehr gram sein können, ebenso wenig, wie der, welcher seine S. Agnese Kirche auf der Piazza Navona sieht. Sein Schüler Valvassori baute die von farbigen Säulen belebte wunderbare Barockfassade des Palazzo Doria. In dieselbe Zeit, um 1640, fällt auch der Bau der durch ihre Doppelfassade berühmten Kirche San Domenico e Sisto durch Vincenzo della Greca. Der Lieblingskünstler der Barberini Pietro da Cortona (1569 bis 1669) beschliesst die Reihe. Er baute die Vorhalle zu S. Maria della Pace, die Centralkirche S. Martino e Luca, in der auch sein Grab liegt, die Nordfassade des Palazzo Doria und die schöne durch Rückkehr zur Antike gemilderte korinthische Fassade von S. Maria in Lata.

Auch die Bildhauerei jener Zeit ist besser, als ihr Ruf. Das beweist Guglielmo della Porta, der Bruder des S. 42 genannten Giacomo, den wir übrigens auch als Bildhauer kennen lernen werden. Sein Grabmal Pauls III. ist das schönste der Peterskirche. Man schreibt ihm „michelangelesken Ernst" zu. Das beweist aber auch vor allem der schönste Brunnen Roms, die Fontana delle Tartarughe auf der Piazza Mattei, die Landini 1585 schuf, und die liegende Marmorstatue der hl. Cäcilie in der gleichnamigen Kirche von Stefano Maderna (1576—1636). An dieses Werk erinnert lebhaft die ebenfalls liegende Statue der San Martina in Martina e Luca am Forum Romanum von Menghini. Der Architekt Giacomo della Porta erfreut uns als Bildhauer durch die Grabmäler der Eltern von Clemens VIII. in S. Maria

sopra Minerva. Von ihm stammen ferner das linke Relief am Mosesbrunnen (Piazza S. Bernardo) und der Brunnen auf der Südseite von Piazza Navona.

Der grösste Bildhauer jener Zeit — und einer der bedeutendsten für alle Zeit ist aber L. Bernini, der schon als Jüngling von zehn Jahren die Büste des Kardinals Santoni (S. Prassede) schuf. Die Zahl seiner Werke ist riesengross, man bedenke nur, dass der Statuenwald auf den Kolonnaden (162 Figuren) doch auch auf ihn zurückgeht. Wir verweisen daher nur auf die bedeutendsten, auf seinen „Anchises und Aeneas“, den „David“ und die „Daphne“ (Galleria Borghese), die seiner Jünglingszeit entstammen. Andere Werke sind der hl. Sebastian und die hl. Bibbiana in den gleichnamigen Kirchen, S. Gaetano in der Sixtuskapelle (Maria Maggiore), die Büste von Innocenz X. (Galleria Doria), die sitzende Kolossalstatue Urbans VIII. im Konservatorenpalast, der Reliefaltar in S. Catarina da Siena, Jesus im Ölgarten in S. Domenico e Sisto, der Nymphenkopf in der Academia S. Luca, „Raub der Proserpina“ (Ludovisi), die schlafende Diana auf dem Sarkophag (Palazzo Barberini), Konstantin d. Gr. (Peterskirche) und seine eben dort befindlichen Grabmäler, wie das von Urban VIII., das wegen des bizarren Einfalls, den Tod als Buchhalter hinzustellen, etwas verschrieen ist, das der Gräfin Matilda von Canossa und das Alexanders VII. mit dem hässlichen goldenen Skelette. Als Verspotter der Frömmigkeit zeigt sich Bernini in der meisterhaften Statue der hl. Teresa S. Maria Vittoria und als Satiriker in den Reliefs am Hauptaltar in S. Peter. Schliesslich schmückte der unermüdliche Mann auch die Plätze Roms, so die Piazza Minerva durch den Elephanten, die Piazza Barberini durch den Tritonbrunnen, die Piazza Spagna durch den Kahnbrunnen und die Piazza Navona durch den grossen Obeliskenbrunnen. Sein Schüler Carlo Fontana schuf das Denkmal der Königin Christina von Schweden, Pietro da Cortona, das herrliche Bronzegrab in S. Martina e Luca.

*BERNINI*
*SANTA TERESA*
*CHIESA DI SANTA MARIA VITTORIA.*

*Aufnahme Alinari*



Der bedeutendste Bildhauer jener Zeit nach Bernini war aber Algardi (1602—1654), der als Maler ein Schüler Ludovicos Carraci war und deshalb auch oft der „Carraci der Bildhauerei“ (s. S. 48) genannt wird. Man wirft ihm Neigung zu heftigen Affekten, zum malerischen hohlen Pathos vor. Wer jedoch unbefangen sein Riesenrelief in der Peterskirche „Leo d. Gr. hält Attila zurück“ betrachtet, wird diesem Schönheit nicht absprechen können, ebenso wenig, wie sein S. Agnes-Relief in S. Agnese. Von ihm rühren ferner noch her: Das Grabmal Leos XI. in der Peterskirche, die grosse Bronzestatue von Innocenz X. (Konservatorenpalast), die Reliefs über den Apostelstatuen (S. Giovanni Laterano), die sechs Büsten der Frangipani (S. Marcello) und Kindergruppen (Galleria Doria).

Die Malerei dieser Epoche wird eingeleitet durch die Zweck- und Ceremonienbilder der Sala Regia im Vatikan, welche den ängstlichen Gesandten Scheu vor der Übermacht des Papsttums beibringen sollten. Ihr Hauptsünder ist Giorgio Vasari (1511—1574), der in S. Giovanni decollato doch ein gutes Bild „Enthauptung des Täufers“ hinterliess. Ihm folgen die mit Aufträgen überhäuften manieristischen Dekorationsmaler Taddeo und Federico Zuccari (1529—1566 und 1543—1609). Fast in allen Palästen und Villen der Stadt und Provinz Rom haben sie Riesensäle ausgemalt. Ebenso beliebt wie sie war Cavalier d'Arpino, der als der erste Maler Roms galt. Am bekanntesten ist sein Kampf der Horiatier und Kuriatier im Konservatorenpalast. Ein Modemaler war auch Circignani, genannt Pomarancio, „Bestrafung des Ananias“ (S. Maria degli Angeli) und „Magdalena“, „Vertreibung aus dem Paradies“ (Galleria Barberini). Sein Schüler Roncalli ist in derselben Galerie auf einem stark nachgedunkelten Bilde „Jakob mit dem Engel ringend“ vertreten. Eine bessere Zeit bricht an mit den Carraccis, die aus Bologna kommen, von Kardinal Alessandro Farnese berufen. Lodovico

Carracci (1555—1609) ist mit einem „Sebastian“ in Galleria Doria und mit dem grossen Bilde „Tod Simsons“ im Kasino Rospigliosi vertreten. Seine Vettern Agostino Carracci und Annibale Carracci, die man wegen ihrer akademischen Nachahmung der Antiken eklektische Vertreter der Nachrenaissance nennt, malten die herrlichen Fresken im Palazzo Farnese. Annibale Carracci (1560—1609) schuf auch viele Heiligengeschichten, in denen aber das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt ist. Viele davon bewundert man in der Galleria Doria. Im Kasino Rospigliosi kommt er mit „Lot und dessen Töchtern“, in Galleria Colonna mit dem humoristischen „Linsenesser“ und einer Porträtgruppe. Ein bedeutender Schüler Ludovicos Carracci ist Francesco Albani (eigentlich Calvaert), ein Niederländer, der mit Guido Reni wetteiferte. Bilder von ihm finden sich in Galleria Barberini (Kinderspiele in schöner Landschaft), Academia S. Luca (Säugende Madonna), Galleria Colonna („Ecce homo“, „Raub der Europa“ und Landschaften), Deckenfresken in Galleria Barberini und Palazzo Torlonia (Korso), sowie im Palazzo Costaguti. Ein Schüler von Annibale Carracci ist Lanfranco, der Fresken in der Sala Regia, Kasino Borghese, Quirinalpalast, Andrea della Valle und Palazzo Costaguti malte. Ein schönes Altarbild, das nur noch in der Kopie erhalten ist, lieferte er für die Kirche dei Cappucini. Andrea Sacchi (1598 bis 1661), auch aus der Schule der Carracci, hinterliess ein Bild, das allein hinreichte, ihn unsterblich zu machen. „S. Romuald zeigt seinen Mönchen die Himmelsleiter“ (Galerie des Vatikans). Dort befindet sich auch sein „S. Gregor mit dem blutgefärbten Tuch“. Die Kapuzinerkirche zeigt seine „Madonna mit dem hl. Bonaventura“, die Galleria Colonna das schöne „Abels Tod“. Die beiden grössten Nachfolger der Carracci sind Guido Reni und Domenicchino. Guido Reni (1575—1642), der zweimal nach Rom kam, 1599 und 1605, wird oft wegen seiner Süsslichkeit getadelt. Man braucht aber nur seinen

„Christus am Kreuz" in Maria Lucina zu sehen und wird ergriffen zugeben müssen, dass er ein Künstler ersten Ranges ist. Am meisten ist er bekannt durch seine strahlende „Aurora" im Kasino Rospigliosi, die beweist, wie ausser Raffael auch die Antike auf ihn eingewirkt hat. Die Zahl seiner Werke in Rom ist riesengross, man findet sie in allen Galerieen. Berühmt ist sein S. Michael in der Kapuzinerkirche, die Ariadne und die Fortuna in der Academia San Luca, seine rührende Beatrice Cenci in der Galleria Barberini, die hl. Agnes in der Galleria Colonna, die „Kreuzigung Petri" in der Vatikangalerie, das heitere Engelkonzert am Triumphbogen der Cappella Silvia (Gregorio Magno). In derselben Kirche begann er auch, um mit Domenicchino wettzueifern, zum erstenmale in grösserem Stile Fresko zu malen, und dass es ihm gelang, beweist der „Gang des Apostels Andreas zur Hinrichtung", auf dem die lebhaft bewegten Zuschauergruppen auffallen. Prächtig sind auch seine Fresken in der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore. Sein Schüler Guido Cagnacci ist beliebt durch das Bild „Tarquinius tötet die Lucrezia" (Academia S. Luca). Domenicchino (1581—1641) stellt sich als einer der herrlichsten Freskenmaler seiner Zeit dar: Kirche von Grottaferrata. S. Luigi Francese (Cyklus der hl. Cäcilia), S. Gregoris Magno (Marter des hl. Andreas), Palazzo Costaguti (Sonnengott und die Zeit), S. Silvestro a Montecavallo (David, Judith, Salomo etc.). Sein schönstes Staffelbild ist „Diana mit den Nymphen" in Galleria Borghese, hinter dem die gekünstelte „letzte Kommunion des hl. Hieronymus" (Vatikangalerie), die einst so sehr gefeiert wurde, zurücktreten muss, schön auch die „Marter des hl. Sebastian" in S. Maria degli Angeli, im Urteil zweifelhaft die „Vertreibung aus dem Paradies" (Kasino Rospigliosi). An Domenicchino, Guido Reni und Raffael bildete sich der berühmte Madonnenmaler Sassoferrato (1605—1685), der in allen Galerieen vertreten ist. Sein Hauptbild befindet sich in S. Sabina.

Mit Michelangelo Caravaggio (1569—1609), dem viel Getadelten, kommt Gott sei Dank ein andrer Zug in die römische Malerei. Er hat von den Spaniern und Niederländern gelernt, und spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Da er zudem die süssliche heilige Schablonenkunst gründlich satt hatte, wird er von den Renaissanceaposteln in die Hölle der „Naturalisten" verdammt. Wie erfrischend wirkt indessen seine Lautenspielerin in der Galleria Barberini, seine Heil. Familie in Galleria Borghese, sein lachender Mann am Buffet (Galleria Colonna), seine „Zwei Liebende" (Rospigliosi), seine Zigeunerin (Konservatorenpalast) und selbst seine „Grablegung" (Vatikangalerie)! Von seiner Derbheit liess sich der Schüler Ludovicos Carracci, Guercino (1590 bis 1666), beeinflussen, der später unter dem Einfluss der Venezianer wieder zahm wurde. Schön ist seine „Venus mit Amor" (S. Luca), berühmt „Die Ausgrabung der Leiche der hl. Petronilla" (Kapitol), packend auch durch die Landschaft der „Einsiedler" (Galleria Barberini), ferner sind zu nennen „S. Margareta mit dem Drachen" (Pietro in Vincoli), „Rückkehr des verlorenen Sohnes" (Doria), „Magdalena" und „S. Thomas" (Vatikangalerie). Auch von ihm hat der Palazzo Costaguti ein schönes Deckenfresko „Armida auf dem Drachenwagen". Gleichfalls von Caravaggio, aber auch von Raffael und den Carracci beeinflusst ist. Ribera (1588—1656), der grösste Naturalist der neapolitanischen Malerschule, den man gemeiniglich nur als den Maler des ausgemergelten Hieronymus und andrer nackten Einsiedlergreise kennt. Dass darauf aber sein Können nicht beschränkt blieb, beweist das herrliche Bild der Academia S. Luca „Hieronymus in der Synagoge". Er ist der Lehrer des „Schnellmalers" (fa presto) Luca Giordano (1632 bis 1705) und des Salvatore Rosa (1615—1673). Der erstere bringt ein grosses Bild „Sankt Anna mit den Eltern" (Maria Campitelli) und die „Bauernköchin" (Galleria Doria). Salvatore Rosas Hauptbild ist „Cosmas und

*GEKREUZIGTER CHRISTUS*
*S. LORENZO IN LUCINA.*

*Aufnahme Anderson*



Damianus auf dem Scheiterhaufen" (S. Giovanni de' Fiorentini). Dann schuf er schöne Landschaften (Doria, Rospigliosi) und Studienköpfe von Kriegern, Soldaten, Einsiedlern (Kapitol, S. Luca, Rospigliosi). Sein eigenes Bildnis gab er in dem lebhaft predigenden nackten Johannes (Gall. Colonna). Den Schluss der Reihe macht Pietro da Cortona (1596 bis 1669), der die von Correggio begonnene, und von den Carracci fortgeführte Deckenmalerei in seinem Riesenfresko im Prachtsaal des Palazzo Barberini zur Virtuosität ausbildete. Zu nennen sind noch seine Werke „Himmelfahrt Christi" (Gall. Colonna), „Pauli Bekehrung" (Cappucini), „Alexander und Darius" und „Triumphzug des Bacchus" (Kapitol).

Von den Fremden, die damals in Rom weilten, ist zuerst Rubens zu erwähnen, der 1602 nach Rom kam und von Michel Angelo und Caravaggio beeinflusst wurde. Er malte mehrere Bilder in der Chiesa Nuova und schuf die „Auffindung von Romulus und Remus" (Kapitol). Ausserdem findet man noch Bilder von ihm in San Luca, Gall. Colonna, Gall. Doria und Gall. Rospigliosi („Christus mit dem Kreuze" und die zwölf Apostel). Van Dycks herrliche Porträts muss man sich in der Academia S. Luca, in den Galerien des Lateran, Colonna, Kapitol u. s. w. zusammensuchen. Herrlich ist seine „Madonna" in San Luca. Der Franzose Claude Lorrain (1600—1682), der, von den Landschaften Tizians beeinflusst, sich an Annibale Carracci heranbildete, ist mit Bildern von dessen Manier am besten in der Galleria Doria vertreten (die Mühle!) Campagnalandschaften enthält die Galleria Barberini, Marinen die Academia S. Luca. Nicolaus Poussin (1594—1655), der an Raffael und Domenicchino herangebildete Meister der heroischen Landschaft, der auf die deutschen Landschafter in Rom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bestimmend einwirkte, ist in der Vatikangalerie mit der „Marter des hl. Erasmus" vertreten, in der Galleria Colonna mit dem herrlichen „Schlaf der Hirten", in der Galleria Barberini

mit dem „Tod des Germanicus". Sein Schüler und Schwager Gaspard Poussin (1613—1675), der grosse Landschafter, der sich wieder durch Annibale Carracci beeinflussen liess, hat seine Werke überall verstreut, in den Galerien Corsini, Barberini, Doria, S. Luca und Colonna; in der letzteren feiert er mit den bekannten zehn Temperabildern aus der römischen Campagna seinen höchsten Triumph.



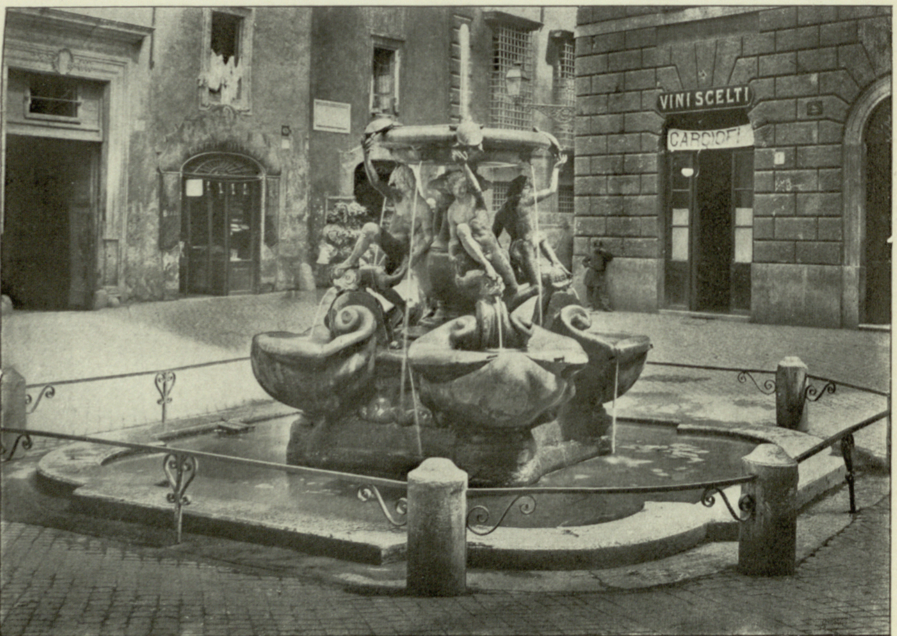
Die vorletzte Periode der römischen Kunstgeschichte reicht etwa von 1700 bis zu 1870. Unter den Päpsten dieser Zeit zeichnen sich als Kunstförderer aus Clemens XI (1700 bis 1721) und Clemens XII (Corsini, 1730—1740). Besonders der letztere entwickelte mit seinen Architekten Fuga und Niccola Salvi (Fontana Trevi) eine rege Bauthätigkeit. Unter dem Venezianer und Jesuitenfreund Clemens XIII. (1758—1769) entstand die Villa Albani. In seine Regierungszeit fällt Winckelmanns hochbedeutsamer Aufenthalt in Rom (1755—1767). Er fand für seine Bestrebungen, das Altertum aus jahrhundertlangem Schlafe aufzurütteln und für Deutschland und ganz Nordeuropa zu entdecken, nicht nur beim Papste Förderung, den er zum Bau des Museo Pio Clementino bewog, sondern auch beim Kardinal Albani, beim Fürsten Marcantonio Borghese und last not least bei dem genialen Kupferstecher Piranesi, der die antiken Schätze Roms in zweitausend Tafeln aufnahm. Was Winckelmann wissenschaftlich, das thaten künstlerisch der deutsche Maler Raphael Mengs († 1779) und der französische Jacques Louis David, der 1774 nach Rom gekommen war. Unter Pius VI. (Braschi) 1775—1800, dessen Nepotismus der Palazzo Braschi, dessen Geistesrichtung die elenden geschichtsfälschenden zu seiner Selbstverherrlichung verübten Fresken in der vatikanischen Bibliothek bezeugen, wirkten in Rom Canova, der grosse Bildhauer,

der 1779 erschien, und Goethe, der 1786 kam. Was Goethe für Rom und Italien gethan, braucht nicht lange auseinandergesetzt zu werden. In seinem Geiste wirkte der deutsche Maler Carstens, der seinerseits wieder den 1797 nach Rom gewanderten Thorwaldsen beeinflusste. Die französische Revolution bedrohte Rom als Kunststadt; denn die räuberischen Franzosen schleppten — ganz in derselben Weise, wie es die alten Römer in Sizilien und Griechenland gethan — die schönsten Schätze, namentlich aus dem kapitolinischen und vatikanischen Museum, als Kriegsbeute fort. Rom blieb französisch bis 1815, wo die Kunstwerke zum grössten Teil wieder den Heimweg von Paris fanden. Unter Papst Pius VII. (1800 bis 1823) befruchtete Altrom die gebildete Welt weiter durch die Werke des von Raffael Mengs und David beeinflussten Maler Camuccini (1775—1855), den man wegen seiner Anlehnung an Raffael, Domenicchino und Andrea Sarto den Pseudoklassiker nannte, und durch die Wirksamkeit der beiden grossen Deutschen Niebuhr und Bunsen, deren Geschichtsarbeit ihre Ergänzung fand im Schaffen des Riesen Cornelius, der 1811 nach Rom gewandert war. Von nun an wurde Rom in immer grösserem Masse das Wallfahrtsziel deutscher Künstler, Schriftsteller und Dichter, deren Begeisterung auch durch das reaktionäre Regierungssystem Gregors XVI. (1823 bis 1846) nicht getrübt wurde. Unter Pius IX. (1846 bis 1878), der viele Kirchen, wenn auch mit falschem Glanze wiederherstellen liess (Lorenzo fuori le mura, S. Paolo fuori, S. Maria in Trastevere), nahm die Altertumsforschung, namentlich auf dem Gebiete der christlichen Kunst, einen grossen Aufschwung durch den genialen Katakombenentdecker de Rossi, der auch Ausgrabungen auf der Via Appia und auf dem Palatin veranlasste. Auf die offiziöse Malerei unter dem eiteln Pius konnte de Rossi leider nicht einwirken, und so erlebte die Kunst unter Podesti recht schauderhafte Dinge.

Die Geschichte der Architektur hebt in dieser

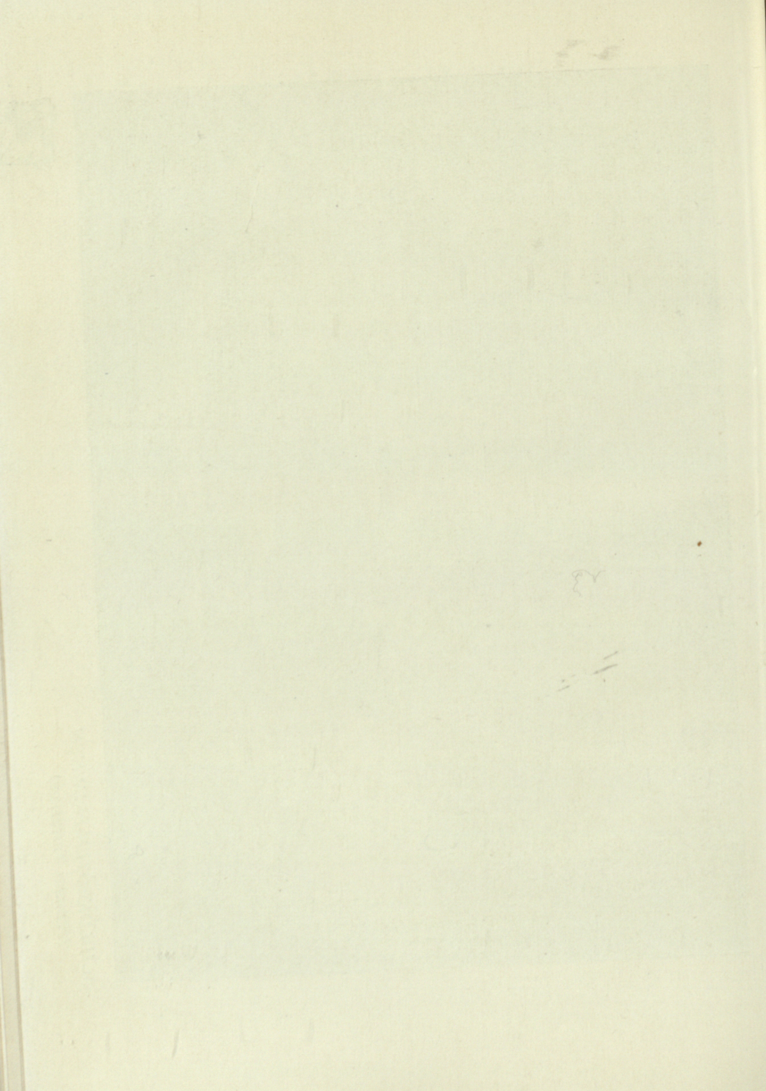
Periode mit Allessandro Galilei (1691—1737) an, der die Fassade und die Kapelle Corsini in S. Giovanni Laterano und die Fassade von S. Giovanni Florentino errichtete. Von 1721—1725 erbauten Specchi und de Sanctis die spanische Treppe, Fuga schuf unter Clemens XII. den Palazzetto des Quirinals, den Palazzo Corsini in seiner jetzigen Gestalt und den meisterlichen Palazzo Consulta, später, 1743, entwarf er die Pläne zur Fassade von S. Maria Maggiore. Alle diese Werke fallen umsomehr auf, als damals noch der schauderbare Jesuitenstil der Pater Grassi und Pozzo die Mode beherrschte.

Der Jesuitenstil war auch in der Bildhauerei noch im Anfange des 18. Jahrhunderts massgebend. Ein Gang zur Kirche S. Ignazio lehrt das zur Genüge, wo man dem Franzosen Legros (1656—1719) begegnet. Sein dort befindliches Grab Gregors XV. zeigt schöne glatte Marmorstatuen, die aber zugleich Muster hysterischer Schauspielerei sind. Sein Riesenrelief „Verklärung des heil. Aloysius" gleicht einer versteinerten marktschreierischen Fensterauslage, die die Kunden anlocken soll. Diese ganz jesuitische Spekulation auf den schönen Schein wird auch nicht besser durch das kostbare Material (Lapis lazuli), das am Altar verschwenderisch verwendet wurde. Ausserdem schuf Legros im gleichen Geiste den „Triumph der Religion" am Hauptaltar von S. Gesù, sowie Statuen von Heiligen und Aposteln in St. Peter und Lateran. Einen besseren Eindruck macht schon Bracci, dessen Denkmal Benedikts XIV. (St. Peter) zwar noch theatralisch ist, dafür aber versöhnt er uns durch seine Heiligen in derselben Kirche und den Okeanos der Fontana Trevi. Ganz entgegen dem Zuge der Zeit kommt der Florentiner Filippo Valle in seiner Gruppe Giovanni del Dio am linken Kuppelpfeiler der Peterskirche mit einem wahrhaft klassischen Werke. Mit Canova (1757—1832) hebt eine neue Zeit an. Zwar wirft man ihm allzuglatte, kühl lassende Sauberkeit vor, und doch würde mancher Altertumsforscher seine beiden Athleten im Belvedere




SCHILDKRÖTEN-BRUNNEN
*(Fontana Tartaruga)*

DIE KUNST



des Vatikans für antike Schätze erklärt haben, hätte er ähnlich verfahren, wie Michel Angelo mit seinem Erstlingswerk that, als er es als antik in den Handel brachte. Wir finden von ihm in Rom die meisten Werke in der Peterskirche, das Grabmal Clemens' XIII. mit dem herrlichen Löwen und dem als knochenlos verschrieenen Todesengel, den betenden Pius VI. in der Konfession und das Grabmal der letzten Stuarts. Die Galleria Corsini bringt von ihm die „Tänzerin" und „Herkules und Lichas". Die Apostelkirche enthält das Grabrelief des Kupferstechers Volpato (Vorhalle) und sein erstes öffentliches Werk, das Grabmal Clemens' XIV. Ein andres Grab von ihm zeigt S. Marco. Auf dem Kapitol steht sein Pius VII. und die Büste des Musiker Marcello, im Palazzo Barberini seine verschleierte Unschuld und in der Galleria Borghese sein meist besprochenes Werk, die als Venus porträtierte Schwester Napoleons I. Paolina Borghese. Von dem ernsteren Thorwaldsen (1770—1844) sind nur zwei Werke vorhanden, das Grabmal von Pius VII. in St. Peter und das Grab des grossen Staatsmannes Kardinals Consalvi im Pantheon, sonst findet sich nur sein von ihm entworfenes und von Emil Wolff ausgeführtes Denkmal im Garten des Palazzo Barberini, wo sein Atelier war, dann das Originalmodell seines Christus (S. Martina e Luca) und das Modell seines herrlichen Alexanderfrieses (Quirinalpalast). Nach ihm ist nur noch Tenerani (1789 bis 1869) zu nennen, der freilich stark von der nazarenischen Richtung der Schüler von Cornelius beeinflusst wurde. Einen Überblick über sein Schaffen gewährt das Museo Tenerani in der Via Nazionale. Er schuf das Grabmal Pius' VIII. (Peterskirche), das Relief der Kreuzabnahme in der Kapelle Torlonia (S. Giovanni), die Canovabüste (Kapitol), seine eigene (Nationalgalerie) und die Statue des hl. Alfons von Liguori (Chor, St. Peter).

Den Entwickelungsgang der Malerei dieser Zeit bezeichnet im Anfang die Deckenmalerei von Padre Pozzo (S. Ignazio) und Basiccio (Gaulli) 1639—1709

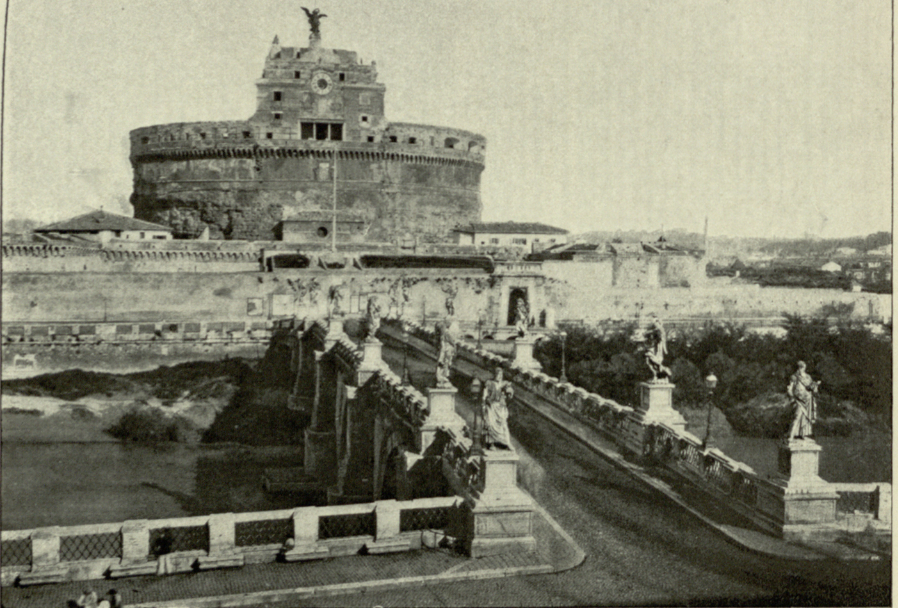
(S. Gesù), die verschlechterte Nachahmung bis zur Geschmacklosigkeit in vielen anderen Kirchen, z. B. S. Domenico e Sisto und S. Catarina da Siena, fand. Mehr wie geschmacklos sind auch die schauderbaren Marterbilder in S. Stefano Rotondo von Tempesta (1637 bis 1701), der auch zwei Friese im Kasino Rospigliosi malte. Gegen die ersteren bedeutet Carlo Maratta (1625 bis 1713) fast eine Höhe, obschon wir verwöhnten Modernen nicht mehr in den Beifall einstimmen können, den seine Zeitgenossen ihm zollten. Man findet seine Heiligenbilder, die gefällig, aber matt sind, in fast allen Museen und Kirchen, sein grösstes „S. Carlo Borromeo in der Glorie“ in S. Carlo al Corso. Zu erwähnen sind noch „Taufe Christi“ (S. Maria degli Angeli), „St. Petrus als maitre-introducteur neuer Heiligen“ (Capp. Altieri, Maria Minerva), „Hl. Familie“ (oder Picknick im Walde) im Kasino Rospigliosi. In der Galleria Barberini zeigt er sich auch als guter Bildnismaler (Mark Anton Barberini). In der Galleria Colonna wetteifert er in den Putten auf den Spiegeln mit dem bekannten zeitgenössischen Blumenmaler Mario de Fiori, der dort und auch im Palazzo Borghese vertreten ist. In der Galleria Colonna erfreut uns auch Luti Benedetto, der Florentiner, mit dem schönen Deckengemälde (Apotheose Martins V.). Ebendort lernen wir in den herrlichen Allegorien Pompeo Battoni kennen (1708—1787), den Nebenbuhler von Raphael Mengs, der auch das von Raffael und Correggio beeinflusste grosse Bild „Sturz Simons des Magiers“ schuf (S. Maria Angeli). In derselben Kirche prangt das schöne Bild des Franzosen Subleyras (1699—1749) „Kaiser Valens in der Messe des hl. Basilius“. Die übliche Heiligenmalerei setzte Conca fort, der im Lateran einige Prophetenmedaillons schuf und in S. Luca mit drei Bildern vertreten ist. In der Landschaft folgten Claude Lorrains Spuren der auch als Architekt bekannte Vanvitelli (1700—1773) (Bilder in S. Luca) und Joseph Vernet (1717—1789), der grosse Franzose („Sonnenauf-

gang“ und „Sonnenuntergang am Meer“ in S. Luca). Bei dieser Gelegenheit sei seiner heiteren Landsmännin Elisabeth Lebrun (1755—1842) gedacht, deren Selbstbildnis in S. Luca jeden Besucher erfreut.

Mit Anton Raphael Mengs (1728—1779) beginnt die klassische Epoche, deren Vorläufer und Begründer er ist. In der Galleria Barberini entzückt er durch das Porträt der Tochter, in S. Eusebio durch das schöne Deckenbild, in der Villa Albani überrascht er durch den herrlichen „Parnass“, den viele kalt finden. Hier beweist er, wie er das Studium der Antike mit dem Studium Raffaels und Correggios verschmolz. Schön ist auch seine Allegorie der Weltgeschichte in der Stanza dei Papiri (Vatikanische Bibliothek). Von den anderen deutschen Künstlern jener Zeit, von Tischbein, Philipp Hackert und Angelica Kauffmann ist nur letztere durch Werke vertreten, und zwar durch die „Hoffnung“ und ihr Selbstbildnis in S. Luca. Auch die grosse Wirksamkeit von Asmus Jakob Carstens (1754—1798) ist durch kein Werk in Rom belegt. Der geniale Schleswiger, der stets für sein Brot arbeiten musste, war ja auch nur dadurch von Einfluss auf die Kunst, dass er wie später Marées durch seine starke Persönlichkeit auf einen kleinen Kreis wirkte. Zu diesem Kreise gehörte allerdings Thorwaldsen, den der Mann, der sich an Michel Angelo und Raffael gebildet hatte, und nur in der griechischen Dichterwelt lebte, stark beeinflusste. Rom wurde ihm zum Verhängnis; denn, da er sich weigerte, die ewige Stadt, die er als einzigste Bildungsstätte für Künstler bezeichnete, zu verlassen, verlor er seine Berliner Pension. Zugleich mit Thorwaldsen beeinflusste er auch den Landschaftsmaler Joseph Anton Koch (1768—1839), der wiederum jahrzehntelang der Mittelpunkt der deutschen Künstler in Rom war und durch die Entdeckung des malerischen Olevano im Sabinergebirge eine bestimmte Richtung in der historischen Landschaftsmalerei zeitigte, die

durch Namen wie Reinhart und Friedrich Preller bezeichnet ist.

Auf Raphael Mengs und seine Richtung, die nur auf die Antike, Michel Angelo und Raffael schwur, ging die deutsche Gruppe zurück, die sich anfangs des 19. Jahrhunderts gebildet hatte und nach ihrer Wohnung die „der Klosterbrüder von S. Isidoro“ hiess. Es waren dies hauptsächlich Overbeck, Veit und Schadow. Zu ihnen gesellte sich 1811 Peter von Cornelius (1783—1867). Dieser rief die seit Mengs fast vergessene Freskomalerei wieder ins Leben, als er im Haus des preussischen Konsuls Bartholdy die Geschichte Josephs malte. Das verschaffte ihm den Auftrag, mit seinen Freunden die Fresken in (der jetzt leider unzugänglichen) Villa Massimi nach Dante, Ariost und Tasso zu malen. Er selbst führte jedoch nichts aus, sondern Overbeck, Führich, Koch, Veit, Schnorr von Carolsfeld teilten sich in die Arbeit. Cornelius trennte sich bald von den Freunden, namentlich von Overbeck und Veit, die als „Nazarener“ den Grundsatz aufstellten, Religion und Moral seien die einzigste Richtschnur für die Kunst, und auf die Präraphaeliten schwuren. Von Overbeck haben wir aus dieser Periode nur ein Deckenfresko im Vatikan „Jesus wird aus der Stadt hinausgetrieben“ und von Philipp Veit eine asketisch süsslich milde „Virgo Immaculata“ auf Goldgrund in Trinità ai Monti. — Bessere Heiligenmalerei aus der spätern Zeit lieferte noch Gagliardi in den Deckenfresken in S. Girolamo degli Schiavoni. Abscheulich wird hingegen die christlich höfische Malerei in Podesti (siehe San Luca) und es zeugt für den schlecht entwickelten Sinn Pius' IX. und seines Nachfolgers, dass sie die Besucher der Stanzen Raffaels zwangen und zwingen, als Vorspeise Podestis schauderöse Zeremonienbilder zur Verherrlichung Pius' IX. und seines Dogmas von der unbefleckten Empfängnis Mariä einzunehmen



*Aufnahme Brogi*
ENGELSBURG.

as die kirchliche Kunst Roms in der letzten Periode, von 1870 bis heute anbetrifft, so ist sie durch den Geist des scholastischen Papstes Leos XIII. charakterisiert, der Religion und Wissenschaft auf den Standpunkt von Thomas von Aquin zurückschrauben will. Obschon Leo XIII. und seine Camarilla als kunstfreundlich gepriesen werden, so betreiben sie Kunst nur aus Repräsentationspflicht und egoistischer Politik; man braucht nur das riesige Marmorplakat in S. Giovanni Laterano anzusehen, durch welches Urbi et Orbi die Thatsache verkündet wird, dass Leo XIII. die Apsis restauriert habe, um zu wissen, dass der steinerne Inschriftenwahnsinn, wodurch dessen einander folgende Hausherren sich unsterblich zu machen suchten, anch heute noch im Vatikan grassiert. Nur ein Künstler deutscher Abstammung, ein erratischer Block aus den Zeiten von Cornelius und Overbeck, deren Traditionen er eifrig wachzuhalten sucht, Ludwig Seitz ist erwähnenswert. Wie sehr der Geschmack der römischen Prälaten gesunken ist, beweisen die vielen heiligen Fabrikpuppen, die Geschäftsbilder (Öldruckheilige und Öldruckkardinäle), welche alle Kirchen überschwemmen, das beweisen die für die geschäftsmässig betriebenen Heilig- und Seligsprechungen der letzten Zeit geschäftsmässig hergestellten Ruhmesbanner, Ruhmesstatuen und Anekdotenbilder, wie man sie in den „modernen“ Galerien des Vatikans und Laterans sieht, das beweist vor allem die Leo XIII. zu Ehren errichtete Kirche S. Gioacchino mit der Blechtopfkuppel. Kunst zeigt der Vatikan nur noch in einem, in den „Galavorstellungen“ in St. Peter. Gegen diese theatralische Kunst kann selbst der Parsifal von Bayreuth nicht aufkommen. Schade! An Geld fehlt es dem Vatikan nicht, nur wird's schlecht ausgegeben.

Sehen wir uns hingegen das Lager des Quirinals an. Hier fehlt es oft an Gelde, und auch das wenige wird oft schlecht ausgegeben, aber der Gegensatz zum

Vatikan und der nationale Gedanke haben doch einen lebendigen Sinn, einen Drang gezeitigt, auch künstlerisch das Sinnbild der Einheit Italiens, das „dritte Rom“ zu heben, die bewundernswert sind. Wer Rom vor 1870 schaute, und es jetzt sieht, kennt es nicht wieder. Die viel geschmähten „Liberalen“ haben die dreifach gewachsene Stadt gesund und wohnlich gemacht, sie haben grosse herrliche Bauten aufgeführt, die Tiberüberschwemmungen unmöglich gemacht und durch planmässige Ausgrabungen auf Palatin und Forum das Interesse für die antike Geschichte und deren Kunst bethätigt. Und jetzt, da die Elendsperiode des Baukrachs von 1888 überwunden ist, blüht auch wieder das wirtschaftliche Leben impulsiv auf, so neues Leben auch auf dem Gebiete der Kunst verheissend.

Um ins Einzelne zu gehen, so ist von der kirchlichen Architektur nicht viel Erfreuliches zu berichten. Thatsache ist nur, dass unheimlich viel neue Klöster entstanden, so dass deren Zahl schon doppelt so gross ist wie vor 1870. Zu erwähnen ist der edle majestätische Bau des Benediktinerklosters Sant Anselmo auf dem Aventin, den Vespignani zusammen mit dem Abt Hemptinne schuf. Was die Kirchen anbetrifft, von denen in der neuesten Zeit etwa fünfzig errichtet wurden, so sprechen sie meist der römischen Tradition Hohn, da sie falsche Gotik atmen, die in Rom doppelt deplaziert ist. Als abschreckendes Beispiel sei S. Alfonso Liguori genannt. Als leuchtendes Beispiel gegenüber der oben genannten S. Joachimskirche der grossartige Basilikabau Sacro Cuore di Gesù von Vespignani, der leider Ausnahme blieb. Vespignani leitete auch die Restaurierungsarbeiten der Apsis des Laterandoms. Die kirchliche Skulptur ist fast ganz Monopol des Bildhauers Aureli, der Schablonenarbeit liefert. Bezeichnend ist auch das schimmernde geistlose Grabmal Innocenz' III., dessen Gebeine vom Peruginer Dom 1892 nach Rom kamen, von Giuseppe Lucchetti im Laterandom. — Die kirch-

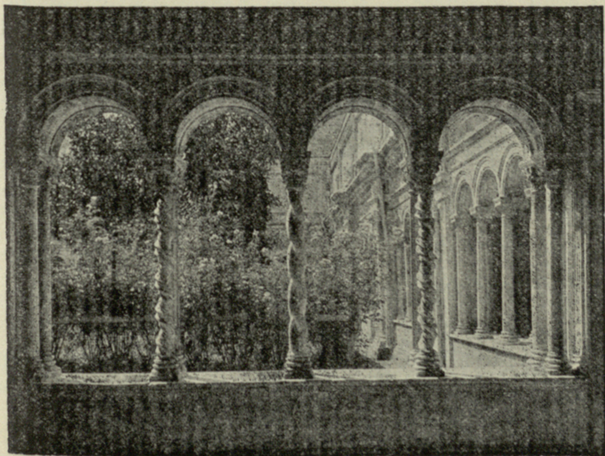
liche Malerei setzte meist die öde Dekorationskunst Podestis fort, nur ein Franzose Lehoux wagte es mit Plein Air zu kommen und entstellte dadurch S. Croce in Gerusalemme. Der einzige Maler, der, wie schon gesagt, hervorragt, ist Ludwig Seitz, der sein Schönstes in Schloss Heiligenberg geschaffen. Man findet seine römischen Werke im Lateran „Geburt Christi", in Trinità ai Monti („Die klugen und thörichten Jungfrauen", „Der verlorene Sohn", beide lebhaft natürlich), am Piusgrab in S. Lorenzo, in der Anima. Bedeutend ist sein Freskencyklus zur Verherrlichung der thomistischen Philosophie in der Galleria de' Candelabri. Ausserdem ist Seitz der Erneuerer der Wandbilder Pinturicchios in dem Appartamento Borgia.

In der weltlichen Architektur behauptet G. Sacconi den Ehrenplatz, dessen grossartiges durch Majestät imponierendes Viktor-Emanueldenkmal ein klassisch edles Werk darstellt, das bei seiner Vollendung jeden Betrachter überzeugen wird, dass der grosse römische Gedanke auch bei den heutigen Italienern noch fortlebt. Neben ihm behauptet sich Luca Carimini mit dem Palazzo Brancaccio (Hochrenaissance) und der ganz italienisch gewordene Koch mit seiner Banca d'Italia (Hochrenaissance) und den schönen Privat-Palazzi der Via Venti Settembre. Grossartige Bauten lieferte auch Giulio Podesti im Policlinico. Der kürzlich im Aussenbau vollendete Justizpalast, ein Riesenbau von Calderini, der viel bekrittelt wird, wirkt jedoch grossartig und erfreut durch schöne Details. Die Skulptur der neuesten Zeit kann sich sehen lassen, wenn man mehrere sogenannte, „politische" Denkmäler ausnimmt. Zu den besseren Künstlern gehören Jacometti (Christus und Pilatus, Christus und Judas in Scala Santa), Ettore Ferrari, Monteverde (Denkmäler auf dem Campo Santo und Giordano Brunodenkmal), Gallori (Metastasio- und Garibaldidenkmal), Ettore Ximenes, Pietro Canonico, Ciffariello, Prini, Biondi (Saturnalien),

Rutellis „Duse“ lernt man in der Nationalgalerie kennen. Von letzterem stammen auch die von den Klerikalen so stark angefeindeten Bronzegruppen am Thermenbrunnen. In der Nationalgalerie, wo seit den letzten Jahren derartig gute Werke angesammelt wurden, dass auch fremde Kunsthistoriker mit ihr rechnen müssen — ich erinnere nur an Palizzi, Segantini — lernt man die heutige römische Malerei nur unzulänglich kennen, da die grossen Meister ihren Markt auswärts haben; doch ist der unvergleichliche Altmeister Pio Joris, der Aquarellist Aug. Corelli dort ebenso vertreten, wie A. Sartorio und die älteren Historienmaler de Sanctio und Bompiani. Unter den sonst in Rom schaffenden italienischen Malern ist noch der grosse piemontesische Landschafter Filiberto Petiti zu nennen und der grosse Freskomaler Cesare Maccari, dessen Fresken in S. Sudario und im Palazzo Madama (Senat) grosse Hoffnungen auf die kommende Ausschmückung des Justizpalastes erwecken, die ihm übertragen wurde.

Unter den fremden Künstlern, die nach Rom kamen, sei auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst Burne-Jones genannt, der durch seine Mosaiken in der evangelischen Nationalkirche der Amerikaner (Via Nazionale) die meisten katholischen Maler beschämt. In der weltlichen Malerei standen lange die Spanier Villegas, Pradilla, José Benlliure und Gallegos (Kircheninterieurs) sowie Enrique Serra (Campagna- und pontinische Landschaften) voran. Doch scheint die Mode andere Wege zu wandeln. Der Pole Siemieradski, der „Sienkiewicz in Öl“ triumphierte lange Zeit durch seine mit virtuoser Eleganz gemalten Kolosseumsgeschichten. Ein Bild von ihm, die „Gräberstrasse in Pompeji bei Nacht“ hängt in S. Luca. Die Franzosen und Engländer traten weniger hervor, nur der Amerikaner Coleman brachte es durch seine Campagnabilder zu einem guten Rufe. Und was bedeutet Rom für die deutschen Künstler? Zwar sind die Tage weit ent-

fernt, da Buonaventura Genelli noch mit Recht sagen konnte: „Der Künstler gehört nach Rom, der Fisch ins Wasser“, aber doch zieht Rom noch alljährlich viele, viele deutsche Künstler an. Der Raum verbietet es, auf die einzelnen einzugehen, die in den letzten Jahrzehnten sich dauernd oder vorübergehend hier niederliessen, doch sei einer Gruppe gedacht, die bestimmend geworden auf eine eigenartige Richtung, ich meine die Gruppe von Hans von Marées (1887). Dieser hochbegabte Künstler, der selbst nichts Fertiges hinterliess mit Ausnahme der Fresken in der Zoologischen Station zu Neapel, wirkte durch seine imponierende Persönlichkeit und begeisterte Männer, wie Böcklin, Feuerbach und den Bildhauer Hildebrand zur Rückkehr zur Antike. Auch Tuaillon, Volkmann, v. Pidoll, Ludwig von Hofmann, Otto Greiner gehörten dem Kreise der Maréesjünger an.



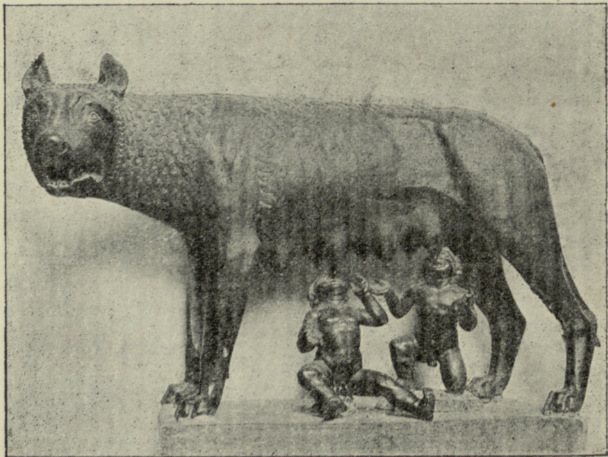
Fragen wir uns zum Schlusse, was denn Rom als Kunststätte für die heutigen deutschen Reisenden bedeutet, so müssen wir feststellen, dass es uns in einem anderen Lichte erscheint, als einst unserem Goethe, unserem Winckelmann. Für beide war Rom noch eine Stätte der Offenbarung. Damals waren die Kunstschätze des Altertums noch wenig bekannt, man musste sie an Ort und Stelle studieren. Heute sind wir schon übersättigt, ehe wir nach Rom kommen, und so lächeln wir fast mitleidig über Goethes naive Hungerfreude, die er empfand, als er in Rom den reichgedeckten Tisch sah. Dazu kommt noch etwas anderes. Die heutige Zeit fängt allmählich an, trotz aller Goethephilologie selbst und anders zu denken, als Goethe; die Begeisterung für die antike Kunst ist bei der Mehrheit nicht mehr so ehrlich wie früher. Goethe begrüsste in Rom den hellenischen Geist, der ihn befreien sollte vom Schäfergetändel der Poesie und vom Perrückenstaub der Orthodoxie. Die heutige Zeit aber, die auf der naturalistischen Weltanschauung steht, und die Vergangenheit durch das neue Licht erhellen will, das aus den Papiri der Pyramiden und aus den Ziegeln von Babylon kommt, hat andere Normen für das Romstudium. Und doch unterliegt auch der blasierte Moderne, wenn er erst längere Zeit in Rom geweilt hat, dessen Zauber. Auch in anderen modernen Hauptstädten kann man die Kunst von Jahrtausenden in Museen studieren, aber dort sind diese meist nur Konversationslexika; denn ihre alten Schätze sind losgelöst von dem Boden, der sie hervorgebracht. Ein antikes Museum z. B. in einer modern hastenden Handelsstadt gleicht einem Römer in der Toga, der mitten in eine befrackte Gesellschaft treten würde. Anders in Rom! Zwar hat auch Rom nur den geringsten Teil seiner antiken Schätze selbst hervorgebracht, aber sie wirken hier nicht wie ein Misston, weil die Wunderstadt heute noch dieselbe

ist, wie vor zweitausend Jahren, und der Zauber dieser alten Zeit zu uns aus jedem Teil der Landschaft und ihrer Staffage spricht. Man gehe doch nur auf die Volksfeste, wo sich das trasteverinische Volk und das der Albanerberge tummelt, glaubt man nicht, in diesen Charaktergestalten seien die Kaiserstatuen wieder lebendig geworden? Die Wunderstadt Rom, die doch so viele Zerstörungen erlebte, gleicht einem Phönix, der sich aus seiner Asche stets von neuem verjüngt, und deshalb ewig ist. So hat Rom einen genius loci, der sich nicht nur in seinen Einwohnern und in seiner unvergleichlichen Campagnalandschaft offenbart, sondern sich auch in seiner Kunst bemerkbar macht; denn das wunderbare Caput mundi, das aber auch als „Magen“ der Welt bezeichnet werden kann, hat im Verlaufe seiner Geschichte alles Fremde, was es den verschiedenen Ländern entnahm, sich assimiliert, indem es alles mit seinem Geiste durchtränkte und noch durchtränkt. Der Hauch des ewigen Roms liegt also über allem, was Rom bietet, und so stellt sich dieses in unserer hastigen Zeit als eine Oase des Friedens dar, wo man, vom Vergangenheitszauber umweht, sich sammeln lernt, und sich am Bewusstsein der Grösse berauscht, die hier jeder Säulenstumpf, jeder Bau, jede Statue durchdringt. Dazu kommt die Schönheit ringsum, die Schönheit des Himmels, der Natur, des Klimas und des Menschen, jene Schönheit, deren Apostel der neue Hellene d'Annunzio sein will. So begreift es sich, dass jungen Künstlern die mystische Urbs oft so gefährlich wird, und dass ältere, deren Kunstanschauung in Paris, München, Berlin wurzelt, der römischen Nixe nur mit Widerstreben nahen, bis auch sie gebändigt sich ergeben müssen.

Eine andere Frage ist die, ob es immer so bleiben wird. Eine Zeit lang schien ja Paris die Künstler mehr anzulocken. Doch kommen sie seit ein, zwei Jahren wieder in grösserer Anzahl zurück. Eine zweite Frage ist auch, ob Rom das Reisepublikum noch in gleichem

Masse wie jetzt anlocken wird, wenn der stets sich verbilligende Verkehr die Quellen der römischen Kunst, Athen, Pergamon, Babylon, dem Reisendenstrom näher gerückt hat, umsomehr als auch Rom vielleicht als Kunststadt verliert, wenn der Raubexport, den jetzt die Bürger der Vereinigten Staaten in Rom und ganz Italien belieben, grössere Dimensionen angenommen haben sollte.

Doch einstweilen sind wir noch nicht so weit, umsomehr, als wir gesehen haben, die Italiener des „Dritten Roms" viel zu gut wissen, was ihnen Rom als Hauptstadt für Verpflichtungen auferlegt.



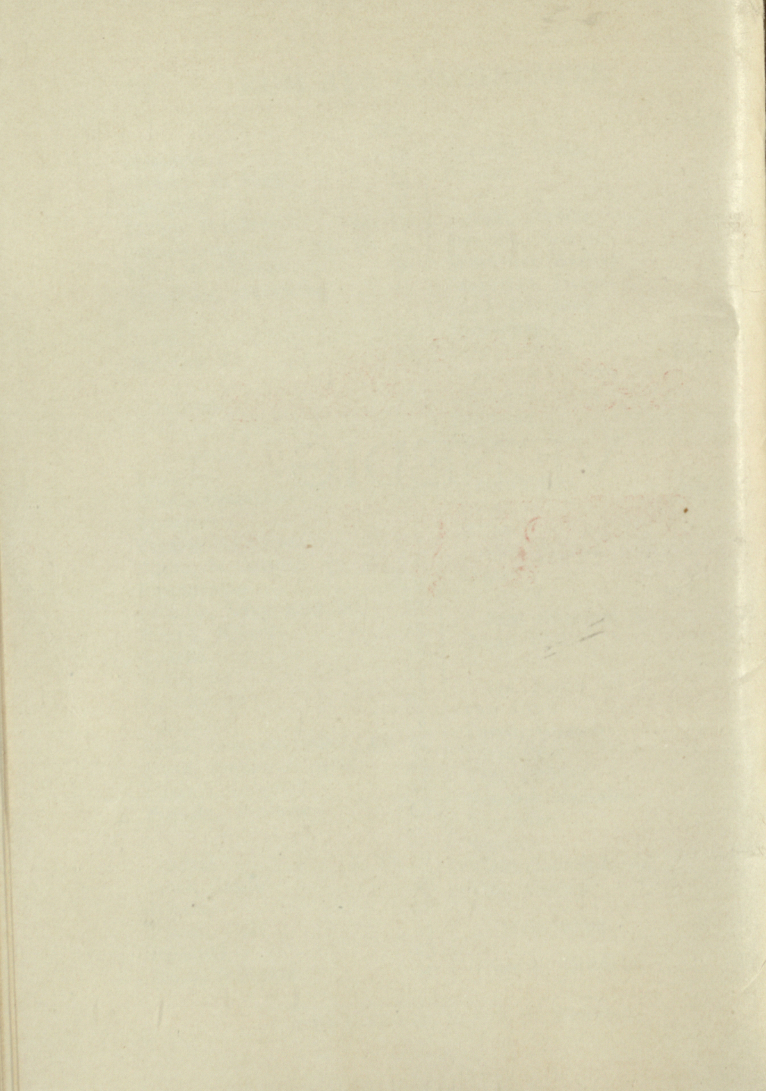
# SACHREGISTER

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



# VENEDIG






ENEDIG als Kunststätte zu betrachten, ist entweder Arbeit oder Genuss. Arbeit für denjenigen, der, wie viele Durchschnittsreisende unserer Tage die Sehenswürdigkeiten einer Fremdenstadt mit dem Eifer eines Buchhalters durchrast, um an der Hand des Reiseführers gewissermassen Inventar aufzunehmen, — Arbeit auch für den Laien, der es der Mode wegen im kunsthistorischen Wissen mit den Leuten vom Bau aufnehmen will und nun mit heissem Bemüh'n sich abrackert, die Kunstwerke, so er sieht, auch wissenschaftlichst zu klassifizieren, rubrizieren, registrieren und memorieren, auf dass er nach seiner Rückkehr in die Heimat das übliche Reiseexamen cum laude bestehen könne. Genuss oder Erhebung und Erbauung aber findet nur der Reise- und Lebenskünstler, der von vorn herein darauf verzichtet, alles und jedes bis ins kleinste Detail sehen zu wollen und sich begnügt, das Charakteristischste, das jeder Stadt Persönlichste in sich aufzunehmen. Das gilt besonders auch für Venedig, die Märchenstadt. Wollte man in ihr allen Sehenswürdigkeiten nachjagen, man würde in Monaten nicht fertig.

*Märchenstadt!* Damit ist alles gesagt. Der „Königin der Meere“ soll man daher auch nicht in Alltagsstimmung nahen, nein, soll, Feiertag in Herz und Kopf und also unbekümmert um des sonstigen Einerleilebens Sorgen und Kleinlichkeiten, mit einer gewissen poesievollen Andacht seine Angen ringsum gehen heissen. Wer auf Zeit nicht zu sehen braucht, der lasse mindestens am ersten Tage nach seiner Ankunft das Reisebuch in der Tasche und schlendere und lungere zu Fuss oder in der Gondel auf Kanälen, Gassen, Brücken und Plätzen herum, gucke den Bewohnern der Stadt, den Palästen, Kirchen, Gärten in Gesicht und Augen, um deren physiognomischen Charakter kennen zu lernen, und dann erst gehe er nach guter deutscher Art «methodisch» zu Werke. Der noch viel zu wenig gekannte W. Heinse sagt ja auch in seinem früher stark verlästerten Roman „Ardinghello“, wenn er von Venedig spricht: „Keiner kann einen Teil vollkommen verstehen, ohne einen Begriff vom Ganzen zu haben und so wieder umgekehrt.“ Und an einer anderen Stelle: „Ardinghello antwortete auf die Frage, ob er sich schon lange in Venedig aufgehalten habe: Es ist noch nicht lange; die Werke des Tizian und Paul von Verona und Tintorett haben mich dahin gezogen; und auch an Johann Bellini ist noch zu studieren, *besonders aber an der herrlichen Menschenart zum Kolorit.*“

Was Heinse hier von der Menschenart sagt, womit er natürlich zuerst Venedigs Frauen meint, jene schlanken Blondgestalten mit dem durchscheinenden weissen Teint und dem feurigen Sammetauge, das gilt auch von der Landschaft. Wer die Menschen in Venedig beobachtet hat, begreift Tizians und Paul Veroneses Schönheitstypen, und wer eines Abends vom Lido oder von

Murano gondelnd zur Stadt zurückkehrend die Augen offen hält, wenn die Sonne sinkt, der versteht auch den Goldton, der die venezianischen Bilder auszeichnet, ebenso wie die Gemälde der umbrischen Meister nur dem vollkommen verständlich werden, der selbst schon des Öftern auf dem Balkon des Chors von San Pietro fuori in Perugia stand und die „umbrischen Farbentöne" in dieser prächtigen Berglandschaft selig genoss.

* * *



nser erster Gang ist natürlich zum „Salon" der Stadt, dem Fest-, Thron- und Repräsentationssaal Venedigs, genannt *Markusplatz*, gerichtet. Wie Venedig einzig unter allen Städten, so ist dieser Platz einzig unter allen Plätzen der Welt. Seinen Zauber geniesst man zwar erst allmählich, aber schon der erste Eindruck genügt, uns in die der aristokratischen Schönheit Venedigs angemessene Feierstimmung zu bringen. Und nun schauen wir den trotzigen und doch so gefälligen Markusturm,[1]) das Sinnbild der Kraft Venedigs, wie der Markusdom das seiner Herrlichkeit ist. Wie er schlank und doch gebietend in einsamer Grösse aufragt, an kein anderes Gebäude gestützt. Eine Insel, wie Venedig selbst, ein Bau, der das Schillersche Wort ausdrückt: „Der Starke ist am mächtigsten allein." Im zehnten Jahrhundert, als Venedig schon seit sechs Menschenaltern unter seinen Herzögen (Dogen) ein seebeherrschendes Gemeinwesen war, wurde er begonnen.

---

[1]) Diese Worte wurden wenige Tage vor dem 14. Juli 1902 geschrieben, an welchem Unglückstag der Turm in sich selbst zusammenstürzte. Ich lasse sie aber stehen, da der Wiederaufbau des Turms, von der ganzen gebildeten Welt gefordert, schon vorbereitet ist.

Wir steigen hinauf und staunen ob des verblüffend schönen und zugleich bizarren Panoramas der Inselstadt; nach und nach werden wir dann dessen inne, wie diese den eisengepanzerten Landratten der langobardischen, fränkischen und deutschen Heere unzugängliche, auf Pfählen ruhende Stadt und Meerveste die Brücke zwischen Morgen- und Abendland, das berühmteste Handelsemporium, sowie der Hauptsitz der Reederei und des Bankgeschäfts im Mittelalter werden musste, wie es auch das Schatzhaus wurde, in welchem die Reichtümer dreier Weltteile zusammenflossen und sich zu Quellen des Luxus und der Kunst wandelten.

Die *Markuskirche* weckt andere Gedanken. Zunächst versetzt sie uns in die byzantische Epoche der venezianischen Kunst und lässt uns darüber nachdenken, weshalb diese Anfänge der Kunst in Venedig gerade byzantinisch waren. Wie sich bei den alten Römern zu den Zeiten der Republik noch keine eigene Kunst entwickeln konnte, da sie anderes zu thun hatten, und wie sie erst nach der Eroberung Griechenlands durch die mitgeschleppte Kunstbeute und die gefangenen griechischen Kunstkenner und Künstler die erste Ahnung von Kunst und Formschönheit erhielten, so hatten auch die Venezianer in den ersten Jahrhunderten ihres Reiches inmitten des geschäftigen Handelstreibens keine Zeit, sich Kunstverständnis zu erwerben, um so mehr, als auch auf dem durch nimmer endende Kriege erschütterten Festlande kein Kunstleben mehr blühte. Nur in Ravenna, der Filiale des alten Byzanz, fand die Kunst noch eine Stätte. Je mehr sich die klug genährten Beziehungen Venedigs zu der Hauptstadt des oströmischen Reiches festigten, desto mehr wanderten Kunstwerke von dieser zur Lagunenstadt. Später

flüchteten diese Kunstwerke auch freiwillig vor dem barbarischen Bildersturm hirnverdrehter Kaiser nach Venedig, und den Rest holten sich die venezianischen Kriegshelden auf ihren Zügen, entweder in Byzanz selbst oder im Peloponnes. Das bezeugt schon allein die Façade der Markuskirche, die ein wahres Museum zusammengesuchten, -gekauften und -gestohlenen architektonischen Schmuckwerks darstellt. In diesem Museum findet der Kenner antik griechische Porphyrsäulen, weiss-schwarze Säulen aus dem Tempel von Jerusalem, Kapitäle aus ravennatischen Kirchen, sogar ein ganzes Portal aus der Sophienkirche in Konstantinopel und vor allem im Obergeschoss über dem Mittelportal die vier antiken vergoldeten Broncerosse, die der über neunzig Jahre alte Doge Dandolo 1204 aus Konstantinopel entführte, das er mit Hilfe der von ihm zu diesem kleinen Umwege überredeten provenzalischen Kreuzritter erobert hatte. Einem Diebstahl verdankt ja auch die herrliche Kirche ihre Bedeutung als Heiligtum. Anfang des neunten Jahrhunderts war es, als in den schlauen Venezianern nach dem Vorgang so vieler Domkapitel und Klöster jener Zeit (vide: Aachen), die, ähnlich wie sich jetzt gewisse Parvenus durch künstliche Ahnengalerieen Familienruhm zu schaffen pflegen, ihren Kirchen und damit sich selbst durch Herbeischleppung der edelsten Märtyrerreliquien grösseres Ansehen zu erwerben trachteten, — der Gedanke entstand, ebenfalls ein hervorragendes heiliges Überbleibsel zu ergattern, um dadurch den Ruhm ihrer Hauptkirche und den ihres Staates zu erhöhen. So fromm sie auch selbst die Reliquien verehren mochten, so wussten sie doch auch, wie sich aus ihrer eigenen und besonders der anderen Frömmigkeit politisches Kapital schlagen

liess, wie dies schon früher die alten Hellenen gewusst hatten; denn nicht umsonst waren die heiligen Wallfahrtsorte Delos und Delphi zugleich sehr bedeutende Handelsemporien. Welch ein Glück also, als 828 die beiden nach Alexandrien verschlagenen venezianischen Tribunen (Bezirksvorsteher) in einer dortigen Kirche die Gebeine des Apostels Markus entdeckten und stehlen konnten. Nun hatte Venedig sein Palladium gefunden, zumal da Sankt Markus im Nachbargebiet als Heiliger hoch quotiert war, da er als der erste in Venezien das Evangelium gepredigt haben sollte.

Die Mosaiken im ersten Geschosse der Domfaçade berichten über die Entführung des toten Apostels. Das erste Mosaikbild (aus dem 13. Jahrh.) ist deshalb interessant, weil es die Überführung der Reliquien des Heiligen in die Markuskirche und so deren damalige Façade zeigt. Das zweite, das dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts entstammt und ganz aus dem Charakter der Zeit herausfällt, weil Figuren und Trachten der Renaissance entnommen sind, schildert die Verehrung des heiligen Leichnams durch den Magistrat von Venedig. Es unterscheidet sich auch durch seine leuchtenden Makartfarben von den übrigen Bildern. Nach einem Intermezzobild, welches das jüngste Gericht behandelt und einen schönen ausdrucksvollen Christus zeigt, setzt rechts die Erzählung wieder mit der Schilderung ein, wie der kostbare Reliquienraub an Bord gebracht wird, und schliesslich wird recht derb naturalistisch der Schmuggel selbst erzählt. Die klugen Diebe verbargen ihren Schatz durch eine Schicht Schinken und gesalzenen Fleisches, beides ein Greuel in den Augen frommer Muselmänner, und so sehen wir denn auch, wie sich die Zollbeamten voll Abscheu abwenden.

*GIOVANNI BELLINI:*
*MADONNA MIT S. KATHARINA UND S. MAGDALENA.*

*VENEDIG: AKADEMIE*



läufer der venezianischen Malerei in der alten byzantinischen Manier zu schaffen pflegten, und die modernen Porträts der besseren Maler Venedigs, die sich am Fries hinziehen, stören daher. Haben wir den ersten Rundblick gethan, so erscheint es uns zunächst unbegreiflich, wie die Malerei des Festlandes, da doch Giotto bis zum nahen Padua gekommen war, so lange ohne Einfluss auf die venezianische Kunst bleiben konnte; denn Jacobello del Fiore, dem wir zuerst begegnen, und der doch zwei Jahrhunderte nach Giotto schaffte, ist noch ganz byzantinisch. Freilich zur Zeit, da Giotto lebte, hatten die Venezianer iu den Kämpfen um Konstantinopel nicht der holden Kunst pflegen können; dann beschäftigte sie Ende des dreizehnten Jahrhunderts der Ausbau ihrer Verfassung und im folgenden der Konkurrenzkampf mit der Rivalin Genua, der in dem blutigen Krieg von Chioggia 1379—1381 seinen Abschluss fand. Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts aber begannen die ersten Auseinandersetzungen mit den Osmanen.

Jacobello del Fiore kommt mit einer thronenden Madonna, die von Christus gekrönt wird, sein Kommilitone Michele Giambono mit einem als Pilgersmann aufgefassten Christus. Die ganze Naivetät der Zeit finden wir in dem Altarwerk Lorenzo Venezianos „Die Verkündigung". Gott Vater sendet mit dem Kopf nach unten fliegend die Taube aus. Naiv sind auch die langgestreckten Heiligen und die Engel gemalt, deren Flügel Flossen scheinen.

Einen Fortschritt bedeuten die Bilder der *Schule von Murano*. Betrachten wir sie genauer, so bemerken wir auch in ihnen selbst eine fast plötzliche Wandlung vom fortgeschrittenen Alten zu etwas Neuem, das durch

den Besuch von Gentile Fabbriano, der im Saal III durch eine Madonna vertreten ist, und den Veroneser Vittore Pisani zu erklären ist. Noch grössere Einwirkung übten die Meister der nahen paduanischen Schule aus, Francesco Squarcione und sein den Spuren der Antike folgender Schüler *Mantegna*, dessen herrlicher Georg, der triumphierend neben dem durchbohrten Drachen steht, als No. 588 in Saal XVII prangt. Ihm verdankt sein Schwiegervater *Jacopo Bellini* die Befreiung von der alten Malweise. Mit ihm und seinen Söhnen wetteifern die letzten Muranesen, namentlich Alwise Vivarini. Saal XVII enthält ein Bild von Jacopo Bellini, eine Madonna. Der Hintergrund zeigt eine von Engelköpfen mit Vollmondgesichtern gebildete Wand.

In eine ganz andere Welt versetzt uns schon sein älterer Sohn *Gentile Bellini* durch seine drei grossen Bilder in Saal XV (563, 567 und 568). Sie behandeln drei durch die Reliquieen des heiligen Kreuzes bewirkten Wunder. In ihnen findet man keine gotischen Altarfenster und Nischen mehr, die die einzelnen Figuren abteilen, sondern grosse Tafeln, welche Geschichten erzählen und das damalige Venedig mit seinen Bauten und seiner Volksstaffage schildern. Prächtig ist vor allem No. 567, ein fast fünf Meter langes Bild, die „Festprozession auf dem Markusplatze“ und No. 568 das „Wunder der Errettung der Kreuzreliquieen aus dem Kanal“, so naiv hier auch der im Wasser schwimmende geistliche Retter des Kreuzes dargestellt sein mag.

Den entscheidensten Wendepunkt in der damaligen Malerei bedeutet die Weise des jüngeren *Bellini;* denn *Giovanni* verhalf nicht nur der vor kurzem aufgekommenen Ölmalerei zum Siege über die Tempera, sondern er brach auch mit der alten herben und strengen Form.

Was die heitere Pracht seines Kolorits, die Innigkeit seines Gefühls vermögen, beweisen seine Madonnen. Vom Vater Jacopo nahm er die Anmut und Lieblichkeit, von seinem Schwager Mantegna den Sinn für Form und Plastik, und so spürt man bei ihm schon den befreienden Hauch der nahenden Renaissance. Seine „Madonna mit dem grünen Vorhang im Hintergrunde“ (Saal XVII No. 596) kann man nur mit Andacht und voller dankbarer Verehrung betrachten. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll, den hoheitsvollen Ausdruck der Mutter, die Lieblichkeit des auf der Brüstung stehenden Kindes oder die wunderbar leuchtende Landschaft, die zu beiden Seiten des Vorhangs sichtbar wird. Nicht minder ergreift uns sein Bild (No. 610) „Madonna mit dem heiligen Georg“. Letzterer, ein Prachtkerl, genügte schon allein, um den Meister zu den Unvergesslichen zu gesellen; uns rührt auch No. 613 „Madonna mit der heiligen Katharina und der heiligen Magdalena“. Giovannis Hauptbild aber im Saal II, eine grosse und gross durchgeführte Komposition mit dem architektonischen Beiwerk der Renaissance, gehört zu den Werken, die man schon nach dem ersten Blick nicht mehr los wird. Die Jungfrau, deren frommer Blick aufwärts gerichtet ist, sitzt auf einem Thron, dessen Rückwand eine goldene Nische bildet. Zu ihrer Linken und Rechten stehen, prächtig charakterisiert, sechs bekannte Heiligentypen, darunter besonders schön Johannes der Täufer, Franziskus und Sebastianus. Dann ziehen die unzählige Male kopierten musizierenden Englein, die auf den Thronstufen sitzen, unsern Blick durch ihre Lieblichkeit an.

Im gleichen Saale fesselt uns „Die Darstellung im Tempel“ von *Vittore Carpaccio*, dem Schüler Gentile

Bellinis, weil es nach der Tradition der Kunstbeflissenen im Wetteifer zu dem obigen Bilde Giovannis gemalt wurde. Jedenfalls sticht es von seiner sonstigen Malweise ab. Diese sehen wir zunächst im Saal V in seiner „Kreuzigung der zehntausend Märtyrer auf dem Berge Ararat", die zunächst verblüfft, weil sie ein schier unentwirrbares tolles Gewimmel von Menschenleibern in ebenso toller Landschaft zeigt. Aber als das, was Carpaccio im Grunde ist, als zeitgenössischer Chronist und Novellist erscheint er erst im Saal XVI mit dem Cyklus der neuen Bilder, in denen er die Geschichte der heiligen Ursula und ihrer zehntausend Jungfrauen erzählt.*) Wer es liebt, seine Vorstellung von gewissen Epochen der Vergangenheit durch Anschauungsunterricht mittels Kostüm- und Sittenbilder zu kräftigen oder zu korrigieren, wird diese lebendigen farbenprächtigen Bilder mit Freuden begrüssen.

Nach dem Schüler Gentiles drängt sich uns jetzt der Schüler seines Bruders Giovanni auf: *Cima da Conegliano*, von dem die Akademie mehrere Bilder besitzt, wie die in einer offenen baldachinartigen Renaissancehalle thronende Madonna, der ungläubige Thomas und die Grablegung Christi, um nur die bedeutendsten zu nennen. Cima ist weniger anmutig, als Giovanni Bellini, seine Figuren sind herber, aber seine Farbe kräftig und leuchtend. Wir werden ihm übrigens noch öfter begegnen. (Unter den kleineren Künstlern dieser Epoche befindet sich auch Basaiti, der oft übersehen, dafür aber von Malern immer mehr gelobt wird.

---

*) In Paranthese sei bemerkt, dass die Numerierung dieser Bilder irreführt. Die richtige Reihenfolge ist: 578, 572, 573, 574, 575, 577, 579, 580 und 576.

Vor allen gefällt diesen sein Bild „Christus auf dem Ölberge“, das sich dem Beschauer wegen der eigenartigen Lampe, die im Thor hängt, das den Ausblick auf den Ölhain zeigt, leicht einprägt.)



Mit Cima schliesst eine Epoche. Was nun folgt, ist etwas so Neues, Eigenartiges, so überraschend Grosses, dass man seinen Schritt hemmen und rückschauen muss, auf die Zeit, die einen Tizian, einen Paul Veronese hervorbrachte, um zu begreifen, wie solche Souveräne der Kunst möglich wurden. *Tizian* wurde 1477 geboren, Anfang des sechzehnten Jahrhunderts also begann er zu schaffen. Es war die Zeit der Prachthöfe von Rom, Florenz, Mailand, Ferrara und Urbino, die Zeit eines Julius II. und eines Leo X., womit alles gesagt ist. In Rom herrschten Raffael und Michel Angelo, in Mailand Leonardo da Vinci, und jenseits der Alpen machte sich die flandrische Schule bemerkbar. Ein reger Verkehr sorgte für den Austausch von künstlerischen Ideen. Venedig selbst war auf der Höhe seiner Macht. Zwar hatten die Osmanen, die 1453 Konstantinopel erobert hatten, bedrohliche Haltung angenommen, auch fing die Entdeckung Amerikas schon an, düstere Schatten auf die Zukunft des Handels der Inselstadt zu werfen — aber die venezianische Parole lautete damals: Pracht, Verschwendung, heiterer Lebensgenuss. Es schien, als ob die stolzen aristokratischen Insulaner sich in dieser Periode des nahenden Stillstands einmal recht von Herzen der bisher erreichten Macht und des aus ihr entspringenden Reichtums hätten erfreuen wollen, sich betäubend und berauschend gewissermassen aus Furcht, dass der harte Kampf um ihre Existenz bald den Freuden ihres Luxus ein Ende machen würde. Aber

diese Periode des Luxus und des Festrausches war veredelt durch Bildung und Kunst. Nicht zum wenigsten hatten die vielen aus Konstantinopel geflüchteten griechischen Gelehrten schon dazu beigetragen, den Geschmack zu läutern und das Leben zu verfeinern, und in ihrem Geiste wirkten die vielen Gesandtschaften, welche von fremden Höfen kamen und zu fremden Höfen gingen, nicht minder auch die allerorts verstreuten venezianischen Legaten, die ständig an den Höfen blieben. Ihre Berichte, die jetzt noch mustergültig sind und wie die heutigen grossen Zeitungen alle Lebensäusserungen der Politik, der Höfe, der Kunst und Wissenschaft umfassten, sind sicherlich nicht ohne grosse Wirkung geblieben. Nicht genug damit, forderte selbst die venezianische Staatsraison die Entfaltung von Prunk und Pomp. Oligarchische Gemeinschaften, die dem Volke nur die Lasten und Pflichten lassen, haben stets die Notwendigkeit empfunden — die Geschichte des alten Roms und der Päpste beweist es — diese von der Regierung ausgeschlossene rechtenlose Mehrheit durch Glanz und Schimmer, durch Geschenke und Feste zu blenden. Warum sollten die venezianischen Aristokraten von dieser Notwendigkeit absehen, gingen sie doch noch weiter, als ihre Beispiele, indem sie dem Volke ausserdem gar noch ein so sittenfreies Leben gestatteten, dass unsere modernen Katonen es verdammen müssten, und zwar aus der Empfindung heraus, dass die Unterthanen nicht genug dafür entschädigt werden konnten, dass sie sich um Politik und Staat nicht kümmern durften. So trug damals das Leben in Venedig den Stempel der heitersten Sinnlichkeit, der Festesfreude, des Luxus. Ein fortlaufender, ein einziger Karneval schien es zu sein. Nicht nur die öffentlichen

Gebäude und die Prachtpaläste erhielten darum auch den farbenprächtigsten, sonnigsten Schmuck, nein auch die Kirchen, damit auch sie nur Freude und Wonne predigten. Den Künstlern fehlte es daher nie an Aufträgen und das erklärt ihre uns fast unfassliche Fruchtbarkeit, ebenso wie sich die sonnige Heiterkeit, der Freudeglanz, der alle ihre Werke durchzieht, sich aus dem ganzen heiteren sinnenfrohen Charakter der Zeit erklärt. Nun verstehen wir, dass das Gold, das den alten byzantinischen Bildern als Hintergrund gedient hatte, jetzt, gleichsam als ob die Künstler von damals Venedigs Lufttöne in noch goldigerer Verklärung aufgefasst hätten, als sie die Wirklichkeit zeigt, das ganze Bild, alle Figuren, deren Fleisch, Augen und Mienen durchdringt, und so aus allen Poren freudig herauszuatmen scheint, ja dass selbst die Landschaft von festlichstem Schimmer überhaucht ist, und die Farben der Gewänder und Möbelstoffe ebenfalls eine Leuchtkraft zeigen, wie sie nie wieder erreicht worden. Eine Lust zu leben muss es damals gewesen sein. Die Zeiten sinnlicher Wonne und heiterer Klarheit schienen vom alten Hellas nach Venedig ausgewandert zu sein, nur mit dem Unterschiede, dass der venezianische Olymp statt mit den alten Göttern mit christlichen Heiligen bevölkert war. „Zu der Zeit, wo die Menschen am mehrsten lebten und genossen, war die Kunst am grössten, zu der Zeit, wo sie am elendesten waren, am schlechtesten; dies ist die Geschichte derselben in wenig Worten," sagt W. Heinse in seinem Ardinghello.

*Tizian*, der glänzende Vertreter dieser Prunkepoche venezianischer Malerei, der in Venedig mit vierundvierzig Bildern vertreten ist, die sich in der Akademie, im Dogenpalast und in den Kirchen zerstreut finden, tritt

uns hier in der Akademie im Saal II gleich mit einem seiner besten Werke, der „Himmelfahrt Mariae“ (Assunta) entgegen. Leute, die gewohnt sind, Künstler nach der Besonderheit, die ihnen zuerst bei diesen aufgestossen ist, einzuschätzen und Tizian zum Beispiel, weil sie ihm zuerst in Florenz begegnet sind, als „Maler des Nackten“ rubriziert haben, pflegen vor dieser Assunta nicht weniger zu staunen, als die Apostel, die Tizian auf dem Bilde unten im Schatten aufgestellt hat, und die in wunderbarer individualisierter dramatischer Bewegung ihrem Schreck, ihrer Bestürzung und Verblüffung oder zum Teil auch ihrem wonnigen Entzücken den mannigfachsten Ausdruck geben. Dass der gleiche Meister die Venus von Florenz und diese unschuldreiche, von innerster Glaubens- und Hoffnungsseligkeit erstrahlende Gottesmutter schaffen konnte, das übersteigt das Verständnis vieler Leute. Geht man nun aber ins Einzelne, sieht man die einfach göttlich gemalten Engelein, die das Wolkenschiff tragen, auf welchem die Madonna zu der Glorie emporschwebt, in welcher Gott Vater die Arme zum Willkommen ausbreitet, und verfolgt dann die Nuancierung des Goldschimmers bis zu dem in Duft verfliessenden von Engelsköpfchen gebildeten Baldachin, der sich über den Herrn des Himmels ausbreitet, so wird wohl auch der grösste Skeptiker durch diesen Triumph der Kunst zu mitfühlender Andacht gerissen, gezwungen, geknechtet. Nach längerer Betrachtung würdigen wir aber erst die Glut der roten Gewänder, namentlich das der Jungfrau, aus welchem ihr inneres Liebesfeuer herauszuglühen scheint.

Als Schilderer seiner Zeit, als den Souverän der Renaissancekunst lernen wir Tizian in Saal XX kennen, wo er Marias „Darstellung im Tempel“ besingt. Heinse

„Färberlein" (nach dem Handwerk seines Vaters so genannt) hat doch allen, die aus der schier endlosen Zahl seiner Bilder mit sicherem Instinkte die besten herauszugreifen wissen, sehr vieles und sehr schönes zu sagen, so in der Akademie zuerst in dem viel kritisierten grossen Bilde: „Die Rettung des christlichen Sklaven durch den heil. Markus". Es ist wahr. Zunächst frappiert die stark unkommentmässige Art, wie Markus mit der Thür (d. h. hier vom Himmel herab) ins Haus fällt und durch das Licht, das er ausstrahlt, die ordnungsgemässe Wirkung des reglementtreuen Sonnenlichts stört. Hat man sich aber an die Liebhaberei des Virtuosen gewöhnt, der mit selbst geschaffenen Schwierigkeiten zu spielen liebt, so kann man sich auch von diesem von dramatischem Leben strotzenden Bilde nicht mehr losreissen. Auch das nächste Bild der „Sündenfall" zieht durch seine echt tizianische Lieblichkeit auf den ersten Blick an (Saal II). Eva, an einen Baum angelehnt, en face sichtbar, ist so anmutig, dass man Adam unmöglich wegen seiner galanten Folgsamkeit böse sein kann. Zu bemerken sind noch desselben Meisters „Tod Abels", „Kreuzigung" und die von venezianischen Staatsbeamten verehrte Madonna, sowie eine Reihe von Porträts hoher Würdenträger.

Von den späteren Meistern, den Epigonen, enthält die Akademie wenig. Die *Canalettos*, die mit photographischer Treue Stadtbilder von Venedig schufen, sind in Berlin und London besser vertreten, und *Tiepolo*, den grossen „Dekorateur", den man im Palazzo Labia am Canal Grande erst in seiner wahren Grösse kennen lernt, zeigt sich hier nur als grosser Mann durch die „Auffindung des Kreuzes durch die heil. Helena". — Freunde der Kunst seien noch auf die Schätze im Saal

der Handzeichnungen und auf *Pietro Longhi*, den Goldoni der Malerei, aufmerksam gemacht, der köstliche Bilder aus dem Kleinleben des Roccoco-Venedigs bringt.



Nach dem bisher Geschauten versteht sich der Gang zum *Dogenpalast* von selbst, da wir den Herolden von Venedigs Ruhm, Tizian, Paul Veronese, Tintoretto, nahe bleiben wollen. Ehe wir das herrliche Rathaus der Lagunenstadt ehrfürchtiglich betreten, müssen wir uns über die Entwicklung der *venezianischen Skulptur* und *Architektur* klar werden, die wir bis jetzt nur im byzantinischen Teile der Markuskirche kennen lernten, sonst besteht die Gefahr, dass wir zum Palazzo ducale nicht das richtige Verhältnis gewinnen.

Aus der gotischen Zeit nennt kein Lied, kein Heldenbuch die „Steinmetzmeister", welche — Bildhauer und Architekten zugleich — an den Kirchen und Palästen schufen, gerade, wie auch bei uns in Deutschland nur vereinzelt die Meister der Dombauhütten bekannt sind. Erst nach und nach tauchen aus dem Dunkel Namen von Baumeister*familien* auf, in denen das Bauhandwerk und die Steinmetzkunst sich durch Tradition vererbten. So hören wir Mitte des 14. Jahrh. von der Familie der *Masegne*, welcher die herrliche Schranke entstammt (der Lettner), die in der Markuskirche Chor und Mittelschiff scheidet. Dann folgt die Familie *Buon*, von deren Lebensschicksalen wir nichts wissen; nur werden uns Giovanni Buon (1375—1445) und sein Sohn Bartolommeo genannt, welche von der Gotik zur Renaissance übergingen. Gleichzeitig mit ihnen war die Familie der Bildhauer-Architekten *Lombardo* thätig, die sich hauptsächlich an den Prunkgrab-

mälern heranbildete, welche zur grösseren Ehre der Republik damals Mode wurden. *Pietro Lombardo* und seine Söhne *Tullio* und *Antonio* werden uns im Laufe der Darstellung noch öfter begegnen. Neben ihnen müssen *Lorenzo* und *Antonio Bregno* (letzterer auch wegen seiner krausen Locken „Rizzo" geheissen) aufgezählt werden, sowie Meister *Scarpagnino* und *Alessandro Leopardi*, von dem wir schon die geschmackvollen Bronzebasen der Flaggenmasten auf dem Markusplatze kennen lernten.

Den Höhepunkt der Renaissancezeit bezeichnen aber die drei grossen „Baumeister von Venedig":

| *San Michele* 1484–1559 | | **Sansovino** 1479–1570 | | *Palladio* 1518–1580 |
|---|---|---|---|---|
| | | Schüler und Nachahmer | | |
| Danese Cattaneo 1509–1573 | *Alessandro Vittoria* 1525–1608 | Girolamo Campagna 1552–1608 | Scamozzi 1552–1616 | *Longhena* 1604–1682 |

Beim Anblick des Dogenpalastes vergeht uns die Lust, noch weiter Stammbaumlehre zu treiben. Wie oft die herrlichsten Gedichte und Lieder bleiben, während die Namen ihrer Schöpfer verwehen, so geht es auch bei diesem Gedicht aus Stein. Wer fragt nach seinem Autor, wenn er den Palast zum erstenmale sieht und seines Staunens nicht Herr wird? Der Bau fällt ja so aus dem Rahmen des Gewöhnlichen heraus, weicht derart von dem durch das Herkommen Geheiligten ab, dass nur naive Leute, die dann und wann etwas von der Alhambra haben läuten hören, ihrem gepressten Herzen durch ein Schlagwort Luft machen können. Wer aber den Wunderbau des Öftern sieht, dem ergeht es, wie einem Bräutigam, der, von längerer Reise zurück-

kehrend, die frohe Entdeckung macht, dass seine Braut noch schöner geworden. Nach der ersten stürmischen Umarmung tritt er überrascht zurück, um sich durch einen Blick aus der Entfernung immer und immer wieder von neuem zu überzeugen, dass er sich nicht geirrt hat. So sucht sich auch der Reisende, dem das Herzogspalais ein alter Bekannter ist, stets wechselnden Betrachtungsstandpunkt, um — nun um hinter das Wesen seiner rätselsaften Schönheit zu kommen. Wer Flanderns Rathäuser mit ihrem trutzigen Bergfried kennt, wer die toskanischen Stadthäuser sah, wie das von Florenz und von Siena, den verblüfft es, dass aus dem venezianischen Bau ein ganz anderer Geist spricht. Natürlich! Wie die ganze Kunst Venedigs nur aus seiner Geschichte erklärlich ist, so ist auch dieser Bau in jeder anderen Stadt undenkbar. Wenige Bauten sind so fix und fertig, der Minerva vergleichbar, die dem Haupte Jupiters entsprang, ihrem Boden, ihrer Umgebung entsprossen, wie dieser, und fast kein anderes Regierungspalais der Erde symbolisiert so treffend, wie er, das Gemeinwesen, dessen Regierung er als Sitz diente. Man sehe doch nur näher hin: der rosarot-gelb-bräunliche Würfelkasten gleicht dem Zelte der geheimnisvollen Bundeslade der Juden, zu der das Volk keinen Zutritt hatte. Das Volk, das durch die keuchenden Säulen des Untergeschosses symbolisiert wird, hatte ja auch nur Zutritt zu diesem Untergeschosse, während der von dem doppelten Säulenbau getragene Würfel, den das Geheimnis umgab, nur den Herrschern offen stand. Tritt man noch näher hinzu, so verweht das Seufzen und Keuchen des fronenden Säulenvolkes; denn die Kunst hatte seine Mühe durch festlichen Glanz versüsst, getreu dem alten Rezept der venezianischen Oligarchen, den Bürgerstand durch

gefällige Leichtigkeit des Lebens über seine Unterthanenhaftigkeit hinwegzutäuschen. Aus dem Schaft der unteren Säulen wachsen lieblich die anmutigsten Kapitäle heraus, die, wollte man sie genau betrachten, uns manche Stunde in Anspruch nähmen. Darauf folgen die Rundbogen und auf ihnen die Attika, aus der die Spitzbogen des zweiten Geschosses aufspriessen, deren Trägerarbeit durch das zierliche Masswerk erleichtert wird, das ein durchbrochenes vierblätteriges Kleeblatt darstellt, um welches der gefälligste Schnitzwerkschaum sprudelt, den sich die zarteste Phantasie nur ausdenken mag. Nun wuchtet der Würfelbau nicht mehr auf seinen Trägern, er scheint vielmehr zu fliegen, wie eine venezianische Galeere des Mittelalters, die von hunderten von Rudern fortgeschnellt wird. Und wiederum vergleiche man damit das Florentiner Stadthaus, und der Unterschied wird uns klar; der Florentiner Handel war ja auch schwerfälliger, per Achse vollzog er sich und musste von eisengekleideten Knechten geschützt werden, die Venezianer hingegen brachten ihre Waren auf segelgeschwellten Schiffen, die von noch leichter beschwingten Galeeren beschirmt wurden. Doch uns fehlt die Zeit, um Phantasieen vom venezianischen Rathaus auszuspinnen. Wir machen uns lieber wieder an die Kapitäle des Untergeschosses heran, welche, jedes vom anderen unterschieden, des ganzen menschlichen und staatlichen Lebens Freuden und Leiden besingen.

Ungern reissen wir uns los und ziehen zum Haupteingang nahe der Markuskirche, zur *Porta della Carta* (der Papierpforte, so genannt, weil an ihr die amtlichen Verkündigungen angeschlagen wurden). Dieses Thor gehört zu den schönsten Juwelen der Gotik und seine Schönheit wird noch durch die wirklich einzige Um-

gebung gehoben. Vater und Sohn Buon, Giovanni und Bartolommeo, schufen es um 1440, als Venedigs Macht seinen Höhepunkt erreicht hatte, und Francesco Foscari, der schon zwanzig Jahre lang Doge war, noch nichts von dem traurigen Ende ahnte, das ihm und seinem Sohne die Missgunst der Familie Loredan siebzehn Jahre später bereiten sollte. Wir erblicken diesen kräftigen Herrscher, dessen Kraft eben sein Unglück war, wie er über dem Thor vor dem Wahrzeichen Venedigs, dem geflügelten Löwen kniet. Das Prachtfenster, das sich über ihm erhebt, zeigt im Giebel die halbe Statue des Apostels Markus und als Spitze die thronende Gerechtigkeit, von der, wie wir noch sehen werden, die stolzen Handelsaristokraten fast allzuviel Wesens machten.

Im *Hofe* stehen wir überrascht stille; denn die gegenüberliegende Façade, welcher vor einigen Jahren der venezianische Kunstfreund Selvatico ein hohes Lied gesungen, zwingt und packt uns. Antonio Bregno *(Rizzo)* begann ihren Bau, Pietro Lombardo, das Haupt der oben genannten Familie, setzte ihn fort und Scarpagnino vollendete ihn. Weiter bemerken wir jetzt im Hofe die beiden bronzenen reliefgeschmückten Riesenvasen, welche die berühmten Brunnen decken, dann die Façade des Uhrbaues und das Denkmal des Herzogs von Urbino, welche die rechte äussere Seite der Eingangshalle schmücken. Dann kehren wir zu dieser selbst zurück, um auf der Prunktreppe, welche wegen der Statuen der beiden „Riesen“, die ihr oberes Ende schmücken, Riesentreppe genannt wird, zu den Sehenswürdigkeiten der Prachtsäle zu gelangen. Sansovino schuf die beiden Statuen, links den bartlosen Mars, der etwas weinerlich-trotzig dreinschaut, und rechts Neptun, der einen Delphin als Spazierstock gebraucht. Zwischen

diesen beiden Göttern stehend, die Venedigs Herrschaft zu Lande und zu Wasser verkörpern, geniesst man einen herrlichen Blick über den Hof und auf den Thorbau, der neben anderem bildnerischen Schmuck zwei Statuen von Rizzo enthält, Adam, der wie in dichterischer Verzückung aufschaut, und Eva, die einem deutschen Gretchen gleicht. Nun hält uns die Treppe selbst fest; denn unsere Phantasie bevölkert sie mit der ihr allein konformen Staffage, da wir Leute von heute mit unserer unkünstlerischen Tracht den schreiendsten Missklang zu ihrer Schönheit bilden. So sehen wir denn die Reihe der verschiedenen Dogen sich einander ablösen, die sich hier nach ihrer Wahl vor allem Volke das Zeichen ihrer Würde, das Barett selbst aufsetzten, anstatt es von dem Vertreter der Kirche, dem Patriarchen, zu empfangen; denn das Verhältnis von Kirche zu Staat hatten die klugen Venezianer allen Päpsten zum Trotz derart gelöst, dass der Patriarch *unter* dem Dogen oder höchstens bei feierlichen Gelegenheiten des lieben Volkes wegen à la suite von ihm stand. Das erklärt wohl auch, dass man in ganz Venedig fast kein Bild und keine Statue eines Patriarchen findet. Wurde dann und wann einmal ein hoher Geistlicher bildlich verherrlicht, so geschah es nur, weil er ausserdem auch Mitglied einer Dogenfamilie oder Staatsbeamter war. Wer die verschiedenen Marino Falieri-Tragödien von Byron, Heyse etc. gelesen hat, der weiss auch, dass auf der Riesentreppe Falieris Versuch, die Macht des Dogen von der lähmenden Aufsicht des Adels zu befreien, seine Strafe fand. Er wurde 1355 auf der Stelle, wo wir stehen, hingerichtet.

Rechts von den beiden Riesen führt in dem Hallengange eine Treppe, die wegen ihres reichen Schmuckes

namentlich in den Stukkaturen die goldene genannt wird, zum Obergeschoss. Diese von Sansovino erbaute und von seinem genialen Schüler Alessandro Vittoria ausgeschmückte Stiege, die jetzt jegliches Volk betritt, war einst ein Heiligtum, welches nur die im goldenen Buche eingetragenen Adeligen berühren durften, deren Väter sich 1296 als herrschende und allein herrschaftsberechtigte Klasse von dem übrigen Adel und dem Bürgervolk abgeschlossen hatten. Die goldene Stiege bringt uns unmittelbar in das *Atrio*, den Vorraum zu den Prunk- und Staatsgemächern der Republik und gleich zu einem der drei venezianischen Kunstherolde, derentwegen wir zunächst den Palast aufsuchten: zu *Tintoretto.* Von ihm rühren die acht Bildnisse venezianischer Staatswürdenträger her, welche die Wände schmücken, und das köstliche Deckenbild, das in echt tizianischem Goldton gehalten, die Gerechtigkeit — eine übrigens recht reizvoll edle Frauengestalt — darstellt, wie sie dem Dogen Priuli das Schwert überreicht.

Der nächste Saal, der von Palladio umgebaut wurde, der Saal der vier Thüren, die allein schon eine Sehenswürdigkeit bilden, bringt uns wieder zu *Tizian.* An der Eingangswand prangt sein berühmtes Bild, das er als hoher Siebziger malte „Der Doge Grimani kniet vor dem Glauben“. Der letztere, in Gestalt einer edlen Jungfrau, die mit der Rechten den Kelch, mit der Linken das grosse Kreuz hält, dessen Fuss von putzigen Engelein getragen wird, erscheint schwebend unter einem Baldachin von Engelsköpfen in einer Goldglorie. In der Art, wie sie blickt und den Kelch hoch hält, scheint sie dem halb verzagt, halb vertrauensvoll dreinschauenden gepanzerten Dogen „Sursum corda!“ zuzurufen. Auch die Nebenfiguren sind mit Liebe behandelt,

so Sankt Markus zur Linken und die Kraftnatur von Landsknecht zur Rechten. — Jetzt ziehen die Marmorstatuen, Götter und Heroen, welche halb gebogen am Fries die gewölbte Decke tragen, unsern Blick auf die mit den reichsten Goldrahmen verzierten Deckengemälde von Tintoretto. Das goldig schimmernde quadratische Mittelbild stellt Apollo auf dem Sonnenwagen dar, wie er dem Rat der Götter seine Reiseerlebnisse erzählt, während unter dieser Gruppe der stark an Christus erinnernde Jupiter der Venezia mit galanter Gebärde die Welt zu ihren Füssen zeigt und ihr die Herrschaft über das Meer giebt. Links und rechts davon malte Tintoretto zwei Rundbilder, die wieder von je vier kleinen Medaillons umgeben sind, welche die durch Frauengestalten verkörperten Städte und Länder darstellen, die Venedig sich unterworfen hatte. Das linke Rundbild zeigt uns Venus mit Nymphen, das rechte Frau Venezia, die triumphierend ihre Ketten zerbricht. Auch die Wände zeigen ausser Tizians Bild noch viele andere, meist Historien von Paul Veroneses Söhnen Carlo und Gabriele Caliari. An der rechten Schmalwand grüsst uns auch eine schöne Allegorie von Tiepolo: Venezia, in stolzester Haltung hingelagert, nimmt mit strenger Miene und gebieterischer Handbewegung die Huldigungen Neptuns entgegen, der aus einem Füllhorn seine Gaben schüttet.

Dieser Saal ist bei allem Glanze doch nur das Vorwort zum nächsten, dem *Anticollegio* oder dem Wartesaal für die fremden Gesandten; denn dieser ist ein Tempel, der eines der herrlichsten Werke Paul Veroneses seinen weltbekannten „*Raub der Europa*“ enthält. Dies Bild braucht keiner Beschreibung. — So sehr es auch in dem kleinen Saale vorherrscht, so wird

deshalb der wahre Kunstfreund nicht gegen die kleineren Sterne ungerecht werden, die Paul Veroneses Sonne umkreisen, namentlich nicht gegen das wunderliebliche Bild Tintorettos „Bacchus und Ariadne“, das geradezu hellenische Anmut zeigt und durch leuchtendes Kolorit erfreut. Wie flott ist die Haltung des schwebenden Engels, der Ariadne die Strahlenkrone reicht, wie achtungsvoll und galant-schüchtern die Stellung des lieblichen Götterjünglings, wie köstlich die Luft und der Berghintergrund. — Nicht minder beachtenswert sind die anderen Bilder Tintorettos, namentlich „Merkur und die Grazien“ — der Götterbote spielt den Sachverständigen. Natürlich! Solche süsse tizianische Gesichter mit solchem Kinn und Mündchen sieht er nicht immer —, dann „Minerva und Mars“. Die Göttin steht mit gesenktem Kopf, da es sie offenbar anstrengt, den Kriegsgott in blitzender Rüstung fortzustossen, der ebenfalls sachverständig einer Schönheit nahen will, die sich schämig die Brust bedeckt. Die im Ton schon bräunlicher gehaltene „Esse Vulkans“ wirkt durch ihre Lebhaftigkeit. Im nächsten Saale winkt höherer Genuss. Nachdem wir durch die Prachtthüre Scamozzis getreten, die Alessandro Vittoria mit Statuen schmückte, blicken wir andachtdurchschauert auf *Paul Veroneses* Prunkwerk: „Die Verherrlichung der Schlacht von Lepanto“. Wenn man die Bedeutung dieses Seesieges über die Türken kennt, der heute noch nach dreihundertunddreissig Jahren in allen Häfen des adriatischen Meeres gefeiert wird, so begreift man auch, weshalb ihn die Republik durch ein solches Werk hatte ehren wollen und ihm den Ehrenplatz über dem Thron des Dogen gab. Wo bei der Betrachtung des Bildes die Bewunderung zunächst einsetzen soll, weiss man im ersten Augenblicke nicht;

sicherlich wird manchen die im weissseidenen Prachtkleid schimmernde venezianische Patrizierin links im Vordergrunde zuerst anziehen, welche den Glauben symbolisiert. (Welch ein Unterschied zu dem „Glauben" Tizians in dem Bild des Vierthürensaals!) Neben ihr erblicken wir im Hintergrunde das Bild der Schlacht. Dann bemerken wir den weissbärtigen Dogen Sebastian Venier, einen der Sieger der Schlacht, der im Prachtkleid aus fast plastisch gemaltem Goldbrokat erscheint und von Sankt Markus und der in Padua verehrten heiligen Märtyrin Justina dem Erlöser empfohlen wird. Dieser sitzt inmitten seines himmlischen Hofstaats und hebt segnend die Hand. Über dem Dogen wird jetzt die männliche Gestalt des schwarzbärtigen Provveditore Barbarigo sichtbar, der in der Schlacht tapfer kämpfend fiel. Er hält die Siegesfahne, während rechts von ihm die holde blonde Venezia mit anmutiger Gebärde das Dogenbarett trägt. Aus dem ganzen festlichen, leuchtenden Bilde spricht vornehme Hoheit, die den stolzen Siegesjubel, wie es dem Starken geziemt, nur gedämpft hervorbrechen lässt. Von der Vornehmheit des Bildes können wir auf die des Saales schliessen, der jedenfalls eine hohe Bestimmung gehabt haben musste, sonst hätte man ihn nicht mit diesem Prachtwerke geehrt. Blicken wir rund. Er ist gross, länglich, im ernsten Braun gehalten, das durch die Goldsäulen und Goldpilaster, welche die Täfelung gliedern, noch feierlicher wirkt. Den Sitzungen des Collegios des „Kleinen Rats" diente er, dessen Bedeutung im venezianischen Staatsleben uns die Feierlichkeit des Raumes ahnen lässt.

Um ein besseres Verständnis für den ganzen Dogenpalast zu finden, sei hier eine kleine Abschweifung gestattet. Die venezianische Staatsregierung stellt einen

so künstlichen und kunstvollen Bau dar, dass er seines Gleichen in der ganzen Geschichte kaum finden dürfte. Man kennt heute nur ein Regierungskollegium, das sich ihm in etwas vergleichen könnte — das Kardinalskollegium der römischen Kirche. Die venezianische Regierungsmaschine bildete eine Pyramide, die aus sich gegenseitig überwachenden und in Schach haltenden Teilen aufgebaut war. Die Basis bildete der aus den Adligen des Goldenen Buches gewählte „Grosse Rat“ (Gran Consiglio, vierhundertundachtzig Mitglieder stark), dann folgte als erster Puffer zwischen Parlament und Exekutivgewalt der „Kleine Rat“, in dessen Sitzungssaal wir uns jetzt befinden. Über ihm stand als Senat der „Consiglio dei Pregadi“ (der Rat der Hinzugebetenen, von pregare = bitten), der ursprünglich als Handelsgericht amtete. Zu dessen Überwachung wurde 1310 nach der erfolglosen Verschwörung des Vertreters des aus dem Goldenen Buche ausgeschlossenen Adels, Tiepolo, das Polizeigericht des „Rates der Zehn“ (Consiglio dei Dieci) eingesetzt, dem als Oberkontrolle im sechzehnten Jahrhundert noch das geheimnisvoll furchtbare Kollegium der drei Staatsinquisitoren vorgesetzt wurde, das sowohl den Unterbau als auch die Spitze der Pyramide überwachte, so dass der Doge ein Gefangener der Inquisitoren war.

Jetzt widmen wir uns der Betrachtung der prunkvollen Saaldecke, die Paul Veronese allein ausmalte. Zuerst will uns die überaus reiche, fast zu kostbare, überladene Umrahmung der einzelnen Bilder drückend erscheinen; überblicken wir jedoch den ganzen Raum, so schwindet dieses erste Bedenken. Ausgelegte Tafeln geben die inhaltliche Erklärung dieser siebzehn Deckenbilder, von denen die thronende Venezia, die auf einer

Riesenweltkugel emporragt, am meisten auffällt. Unter den grossen Wandbildern drängen sich die beiden Tintorettos auf. Das eine, im dunkeln Ton gehalten, stellt den Dogen Andrea Gritti dar, wie er vor der Madonna betet, das andere, blassere, die Vermählung der heiligen Katharina. In diesem Bilde voller Anmut entzückt uns die liebreiche Haltung der sich huldvoll vornübserneigenden Madonna, sowie das weisse gleissende Brautkleid der als vornehme Dame dargestellten heiligen Katharina.

Wir treten jetzt rechts in den Saal des Senats (sala dei Pregadi), der wieder im ernstesten braunen Ton gehalten ist. Sein Gemäldeschmuck ist weniger bedeutend, als der in den früheren Sälen, doch immerhin noch sehenswert. Das gilt namentlich von dem Bilde Tintorettos über dem Thron „Christus, umgeben von (bekleideten) Engeln und zwei anbetenden Dogen", sowie von dem gegenüberhängenden Palma Giovanes: „Die betenden Brüder Lorenzo und Girolamo Priuli." Geschichtlich interessant ist desselben Meisters Allegorie, in welcher die durch einen Löwen symbolisierte Liga von Cambrai gegen den Stier (= Europa) ankämpft.

Die Räume, die nun die Aufmerksamkeit des Reisenden in Anspruch nehmen, mehren sich derart, dass, soll man sich nicht die Genussfähigkeit für die zu erwartende Paul Veronesische Fermata rauben, man jetzt nur die Sehenswürdigkeiten bloss mit halbem Auge anblinzeln darf. So eilen wir denn durch die Antichiesetta und die Chiesetta (Privatkapelle des Dogen), kehren zur sala delle quattro porte zurück und betreten den „Saal der Zehn" mit gemischten Gefühlen zwar; denn tritt man in den viereckigen ebenfalls braunen Saal und denkt an die Sitzungen, die hier stattzufinden pflegten,

so kann man sich eines leichten Schauders kaum erwehren, da mit den zehn Polizeiherren nicht zu spassen war. Doch zum Glück grüsst uns rechts ein schönes langes Wandgemälde von Leandro Bassano, das einen Lieblingsvorwurf, die Begegnung Papst Alexanders III. mit dem Dogen Ziani, welche nach der Besiegung Friedrichs Barbarossa erfolgte, etwas weniger aufdringlich behandelt, als der mit Recht in schlechtem Ruf stehende Bildercyklus im Saal des „Grossen Rats". Wer Sinn für historisches Detail hat, findet hier schönste Augenweide. In dem weissen Baldachinträger mit schwarzem Schnurr- und Spitzbart, der hinter dem Kardinal steht, hat sich der Maler selbst verewigt. Als Pendant hängt gegenüber ein Bild von Tizians Sohn Marco Vecellio: „Der Friedensschluss von Bologna zwischen Karl V. und Clemens VIII." Das in rotbraungoldenem Tone gehaltene Bild erfreut durch kräftige Farbe, namentlich durch schönes Rot, und durch gefällige Anordnung. Der Sesselträger im Vordergrunde ist Selbstporträt. — Im Hintergrunde des Saales hängt eine „Anbetung der heiligen Dreikönige" von Aliense, deren Landschaft nicht übel ist. Die Decke enthält rechts ein berühmtes Bild von Paul Veronese „Orientale mit jungem Mädchen", auf das die Saaldiener als eine perspektivische Merkwürdigkeit aufmerksam machen, da die Augen des schönen dekolletierten Mädchens dem Beschauer allüberall folgen, wie die des berühmten Mädchens mit der Rose im Museum Wiertz zu Brüssel. Das Hauptbild der Decke ist leider nur eine Kopie nach Paul Veronese, da sich das Original im Louvre befindet. Es stellt Jupiter dar, wie er mit seinen Blitzen die Sünder zerschmettert, deren Verbrechen (Ehebruch, Falschmünzerei, Sakrileg und Mord) der Gerichtsbarkeit

des Rates der Zehn unterlagen. Die folgenden Säle haben nur historisches Interesse; sie waren die Stätten des heimlichen Gerichts und standen sowohl mit den „pozzi“, den berüchtigten unterirdischen Gefängnissen, als auch mit der Folterkammer in unmittelbarer Verbindung. Nur ein Bild fordert hier Beachtung, das von Vincenzo Catena, dem Lehrer Peruginos, herrührt.

Eine breite Treppe führt ins Mittelgeschoss hinab zur Bibliothek, wo im Hauptsaal ausser dem Deckenbilde Paul Veroneses „Die Anbetung der heil. Dreikönige“ herrliche Miniaturenschätze zu bewundern sind. Dann geht es in den durch seine kahle Grösse verblüffenden *Saal des Grossen Rats*. Gleich an der Eingangswand stehen wir wie angewurzelt, erblicken wir doch das grösste Ölgemälde der Welt: *Tintorettos Paradies*. Es ist leider nachgedunkelt, und die Fülle der Gestalten ist so überwältigend gross, dass schon mehr als ein Spötter von „Kopfsalat“ sprach. Wer aber Zeit und Achtung vor dem Schaffen grosser Künstler hat, wird sich die Mühe nicht verdriessen lassen, aus dem scheinbaren Wust sich die Schönheiten des Details herauszuklauben und den Meister bewundern, dessen Werk leider nicht mehr so stark auf uns wirkt, wie auf die Zeitgenossen, die hauptsächlich durch die Farbenpracht ergriffen wurden. Nun heisst es, dem Charakter des Saales gemäss, der eine Ruhmeshalle Venedigs darstellt, die stattliche Zahl der Wandbilder zu betrachten; doch können wir uns darauf beschränken, sie mit Hilfe der ausliegenden Erklärungstafeln *historisch* auf ihren *Inhalt* zu prüfen, da die meisten künstlerisch nicht viel bieten, sondern nur mangelhaften Kopienersatz der durch Feuersbrunst untergegangenen Originale darstellen. Freunde der Geschichte finden aber reiche Beute be-

sonders im Detail des Kostüms der Waffen, Kriegsschiffe u. s. w. Freilich wird ihr Genuss durch die Geschichtsfälschung getrübt werden, die sich die Venezianer auf Kosten Barbarossas erlaubten.

Doch Ärger und Verdruss schwinden sofort, wenn wir unsere Augen aufschlagen und Paul Veroneses geradezu göttliche Allegorie: *„Die Apotheose Venedigs“* gewahren. Hier zeigt es sich wieder, wie so oft, wenn ein Mensch sein Entzücken äussern will, dass der Wortschilderung Grenzen gesteckt sind. Entweder müsste man ein ganzes Buch schreiben, oder, um kurz zu sein, die tollsten Interjektionen und Superlative zusammenhäufen und so Gefahr laufen, schwülstig zu werden, wollte man nur einigermassen den Eindruck wiedergeben, den dieses Wunder aller Wunder hervorbringt. Doch versuchen wir uns, wenn auch nur oberflächlich, in all dem Glanz und Farbenprunk zurechtzufinden. In einer von zwei gewundenen Säulen, die den berühmten am Kuppelaltar in der Peterskirche gleichen, getragenen Renaissancehalle, erblicken wir die Macht und Herrlichkeit der venezianischen Aristokratie durch fesselnde Gruppen gepriesen. Unten an den Stufen wimmelt das Volk, gehemmt und bewacht durch stattliche Reiter hoch zu Ross, in der Halle selbst prunken die wundervollsten Typen venezianischer Frauenschönheit aus dem Adel, umgeben von venezianischen Nobili und Gesandten des Morgenlandes. Darüber schweben in Wolkenglorie die zu Gottheiten abstrahierten Tugenden und Kräfte des venezianischen Staates, Regierungskunst, Handel, Ackerbau, Tapferkeit u. s. w., zum Teil durch Frauen in herrlicher Nacktheit symbolisiert, und über allen thront die hoheitsvolle Venezia im reichsten Festkleide. Ihre stolze, gebietende und dabei doch vornehm anmutige Haltung

atmet das ganze Kraftbewusstsein der meerbeherrschenden Republik. —

Noch einen Blick in die Sala della Scrutinio (Abstimmungssaal), um den Triumphbogen zu schauen, den das dankbare Venedig 1624 dem Dogen Francesco Morosini errichtete, weil er den Peloponnes wieder erobert hatte, dann noch ein flüchtiger Durchgang durch die frühere Wohnung des Dogen, das jetzige Museo Archeologico, das einige herrliche antike Skulpturen enthält, und wir sind einstweilen mit dem Dogenpalast fertig; denn welcher Reisende wird es mit dem einmaligen Besuche dieses Juwels bewenden lassen!

Vor dem 14. Juli 1902, dem dies nefastus von Venedig, verliess kein Venedigpilger den Dogenpalast, ohne, gleichsam zum Dessert, zum so und so vielten Male vor dem der Porta della Carta gegenüberliegenden Wunderbau Sansovinos, der *Loggetta* in Andacht zu schwelgen. Sie ist leider durch den Sturz des Markusturms, dessen Fuss sie zierte, zerstört. Nur einige Bruchstücke erhielten sich. Wer wird der Meister sein, der aus den Ruinen neues, echt sansovinisches Leben hervorzaubert? Einstweilen bleiben uns als schwacher Trost nur die Photographieen dieser Symphonie aus Säulenpracht, Reliefwunder, Schnitzwerk und Figurenanmut.





er es liebt, crescendo von Genuss zu Genuss fortzuschreiten, wird nach dem Dogenpalaste die beiden Pantheons Venedigs, die Kirchen S. Maria dei Frari und S. Giovanni e Paolo besuchen, um sein Verständnis für Venedigs Geschichte zu erweitern und zugleich die Entwickelung seiner Skulptur näher kennen zu lernen. Dann erst wird er die Kunst in den übrigen Kirchen bewundern wollen,

und dann zum Schluss, so ausgerüstet, die Bauten des Markusplatzes und die Paläste des Canal Grande geniessen.

Vor dem Besuch der *Frari* heisst es, im Geiste aus der Renaissancezeit in die frühere, die gotische Epoche zurückzukehren, zugleich aber auch die S. 24 gegebene kurze Orientierung in der Geschichte der venezianischen Skulptur zu wiederholen. — Schon das Äussere der Kirche und die Façade mit dem prächtigen Portal machen einen grossartigen Eindruck, mehr noch die Gesamtansicht des Innern, da solche reine italienische Gotik in andren Kirchen selten gefunden wird. Bald aber werden wir durch das Skulpturenmuseum an den Wänden abgezogen. Am Eingange fällt uns das Weihwasserbecken mit der schönen Statuette der Keuschheit von Girolamo Campagna auf, dann rechts das moderne *Grabmal Tizians*, das im Stile der Familie der Lombardo erbaut ist. Es bildet einen dreiteiligen Triumphbogen. In der Mitte sitzt der Malerfürst, der, während die Statue des Genius sich an ihn anlehnt, die Göttin von Sais entschleiert, die uns durch Schillers Gedicht bekannt ist. Rechts und links bilden die Statuen der vier bildenden Künste die Ehreneskorte. Der Hintergrund, sowie der Fries des Denkmals sind mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptwerke des Dichters wiedergeben. In der Mitte sehen wir die Assunta aus der Akademie, links Petrus Martyrus; aber dieses Relief schauen wir nur mit Bedauern, ging doch das Original beim Brande der Rosenkranzkapelle in S. Giovanni e Paolo verloren. Das rechts befindliche Relief, das „Martyrium des heil. Laurentius“ müssen wir uns gleichfalls näher anschauen; denn es giebt eines der edelsten Bilder Tizians wieder, das zwar noch er-

halten blieb, aber in der Jesuitenkirche in so ungünstigem Lichte hängt, dass das Vorstudium am Relief nur nützen kann. Die beiden Reliefs im Fries zeigen uns alte Bekannte aus der Akademie, die „Grablegung“ und die „Heimsuchung“. — Die Statue am nächsten Altar rechts bildet die beste Ergänzung zum Tiziansdenkmal; denn dieser durch die Ruhe in der Bewegung entzückende Hieronymus von Alessandro Vittoria (dem Meister des Schmucks der goldenen Treppe im Dogenpalast) trägt Tizians Züge. Weitere Schätze treffen wir auf dem Gange zur und in der Sakristei — zwei Prachtbilder, zunächst ein Triptychon mit Renaissance-Rahmen von Bartolommeo Vivarini und eine Madonna von Giovanni Bellini, die als Nischenheilige auf einem Renaissance-Thron sitzt. Die zu Bellinis Bildern gehörenden Musikantenengel sind abweichend von seiner sonstigen Gepflogenheit dargestellt, hier stehen sie wie wandernde Spielleute, die vor den Häusern betteln, unter den Thron geduckt. Auf dem Chor erst treffen wir wieder sehenswerte Skulpturwerke, so rechts das Grabmal des unglücklichen Dogen Francesco Foscari, dem wir zuletzt an der Porta della Carta begegneten. Dies Grab giebt zu denken. Die Aristokratie verfolgte den Menschen Foscari, nach seinem Tode aber erinnerte sie sich, dass dieser auch Doge gewesen war, und aus Staatsraison ehrte sie ihn als solchen. Foscari ist dargestellt, wie er in einem Paradehimmelbett zur Schau liegt. Das von Pietro und Antonio Rizzo (letzterer der Meister der Ostfaçade im Hof des Dogenpalastes) gefertigte Monument ist interessant, weil es noch zwischen Gotik und Renaissance schwankt. Reine Renaissancekunst zeigt hingegen Antonio Rizzo in dem gegenüberliegenden Grabmal des Dogen Niccolo Tron. Es ist ein

herrlicher vierstöckiger Bau in der Form eines von Pilastern, die von statuengefüllten Nischen durchbrochen sind, getragenen Bogens, dessen vierschossig gegliederter Innenraum Statuen und Reliefs und im dritten Geschoss den Sarkophag mit dem Dogen zeigt. In der Mitte des Bogens ist der Doge noch einmal in Stein porträtiert, dieses Mal aber vertikal. Das Ganze zeichnet sich sowohl durch den in dem allegorischen Figurenschmuck ausgedrückten Gedankenreichtum aus, als auch durch die Harmonie in der Anordnung.

Die sieben Seitenkapellen links neben dem Chor enthalten ebenfalls viel künstlerischen Schmuck; am hervorragendsten sind zwei Gemälde, das eine von Bernardo Licinio da Pordenone, eine liebliche Madonna, das andere von Luigi Vivarini und dem nicht genug geschätzten Basaiti, der Triumph des heiligen Ambrosius. Bedeutende Skulpturwerke zeigt die sechste Kapelle, so das Grabdenkmal des in Ritterrüstung verewigten Admirals Trevisani und den Altar mit herrlichstem Schnitzwerk und sechs Heiligenstatuen, der aus Florenz stammt und im heiligen Johannes auch ein Werk Donatellos bringt. Im linken Seitenschiff erwartet uns wieder eine herrliche Gabe Tizians, die berühmte „Madonna des Hauses Pesaro“, bei deren Anblick dem Kenner Heinses dessen Wort einfällt: „Die höchsten und strengsten Linien selbst eines Michel Angelo sind Traum und Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianschen Kopfes“. Das Bild fesselt uns gleich, weil es einmal anders ist, als die Schablonenvotivbilder, die man sonst zu sehen pflegt. Die Madonna nimmt nicht die Mitte des Bildes ein, sondern sitzt rechts an einer der beiden Säulen, die das Ganze beherrschen, und die Aufmerksamkeit zieht zunächst der unter der Madonna sitzende heilige Markus

auf sich, der in der Haltung eines Gerichtspräsidenten würdevoll anhört, was ihm der links zu seinen Füssen knieende Bischof Jacopo Pesaro, der Türkenbesieger (was durch den Sarazenen hinter ihm angedeutet wird), als Zeuge in eigener Sache vorzubringen hat, um es dann der höchsten Instanz, der Madonna vorzutragen. Dann erst sehen wir diese selbst, die ungezwungen aber voller Teilnahme auf die Scene hinunterblickt, die sich unten rechts abspielt. Das Jesuskind aber möchte voll lieblichen Übermuts mit dem heiligen Franziskus spielen, der als Advokat für den Senator Benedetto Pesaro, unmittelbar zur Madonna gerichtet, plaidiert. Wie köstlich ist dieser Benedetto gemalt und seine vier Brüder, von denen der jüngste neugierig auf den Beschauer blickt! Wie die packenden Farben zu einander abgestimmt sind und die edle Komposition als Ganzes ergreift und fortreisst! — Weiter schreitend wollen wir nicht den Johannes den Täufer auf dem Taufstein übersehen, ist er doch von dem Schöpfer der lieblichen Loggetta, von Jacopo Sansovino gefertigt, auch rechts nicht das Grabmal des Bischofs-Generals Jacopo Pesaro, der so zweimal, in Farbe und in Stein, an der gleichen Stätte verewigt ist. Wieder tönt der Name Pesaro an unser Ohr, diesmal aber mit weniger Wohllaut; denn ein grösserer Kontrast, wie die Madonna des Hauses Pesaro und das Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro aus dem Jahre 1669 lässt sich füglich nicht denken; ist jenes ein von einem Aristokraten ausgeführtes aristokratisches, so ist dieses von einem unkünstlerischen Geschäftsmann für einen reichen Handelsherrn geschaffenes Werk. Man braucht nicht gleich ein Feind des Barocken zu sein, — denn Bernini hat hierin Bewundernswertes geleistet — um das Denkmal mindestens eigenartig zu finden; es

wird sich wohl auch niemand a priori an der Verwendung so unheroischer Tiere, wie die Kamele sind, stossen; denn die Malatestagräber in Rimini beweisen, dass man nicht immer Löwen und Adler als Symbole zu nehmen braucht, aber es ist doch der Ton, der die Musik macht. In allen venezianischen Kunstwerken, die wir bis jetzt geschaut, wurde die trockene, prosaische Seite des venezianischen Handelsgeistes nie betont, und deshalb fühlen wir uns hier betreten. Die ausgemergelten, vor Durst oder Mühsal blökenden Kamele, die den Sarkophag tragen, die Negersklaven, die auf Kaffeesäcken ähnlichen Polstern das Mittelgeschoss stützen, wollen uns nimmer gefallen, erst, wenn wir das Grab mit seinem prächtigen Säulenwerk in seiner Gesamtheit überblicken, werden wir freundlicher gestimmt. Man atmet fast auf, wenn man jetzt die edle Pyramide des Canovagrabes sieht, das sein Meister für Tizian bestimmte und es dann doch selbst bezog. In seiner ganz modernen fast heidnischen Auffassung passt es eigentlich nicht in diese Kirche. Doch das soll uns nicht stören; denn auch so erregt es tiefe Rührung. Nur mit scheuer Bewunderung können wir es betrachten. Selten hat, wie Canova es hier that, ein Künstler die Trauer um einen Grossen so ergreifend dargestellt.


Die Kirche *San Giovanni e Paolo* bildet das Pendant zur Frari, wie auch ihre Besitzer, die Dominikaner das (oft feindliche) Pendant zu den Herren der Frari, den Franziskanern bildeten. Jetzt aber sind sich beide Kirchen gleich als Sammelstätten der edelsten Skulpturwerke Venedigs. Die Façade von Giovanni e Paolo ähnelt der der Schwesterkirche, doch ist sie reicher, das schöne

Mittelschiff gleicht ebenfalls dem der Frari, doch ist es hallenartiger und luftiger. Gleich rechts packt uns ein schönes Werk, das Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo † 1470. Pietro Lombardo und seine Söhne Tullio und Antonio schufen es. Im Gegensatz zu dem letzten Dogen-Grabmal, das wir gesehen, dem von Giovanni Pesaro, ist es wieder ein echtes Fürstengrab. Es stellt eine grosse Bogenhalle vor, deren Seiten von drei übereinander stehenden Nischen flankiert werden. Um und über das Ganze spannt sich eine ideale Thor-Architektur. Der Gesamteindruck ist von gefälliger Zierlichkeit. Drei antike Figuren tragen den Sarkophag, auf dem der Held aufrecht steht, umgeben von zwei Jünglingen. Die Nischen rechts und links sind von Kriegergestalten belebt. An der Basis bemerken wir Reliefs, die des Herkules Kämpfe gegen den Cerberus und die Hydra feiern. Das nächste Denkmal, das des Markantonio Bragandino, hat mehr historischen Wert, weil es uns den schönbärtigen venezianischen Marsyas vorführt, der 1571 bei lebendigem Leibe den Türken auf Cypern seine Haut lassen musste. Ein stark gedunkeltes Fresco über dem Grab stellt die Marterscene dar. Am zweiten Altar folgt ein stark abgeblasstes neunteiliges Altarwerk, eine Kompagniearbeit von Bartolommeo Vivarini und Carpaccio, auf welchem besonders die Gestalten des Christopherus und des Hieronymus auffallen. Im rechten Querschiff finden wir ein anderes und eigenes Werk von Bartolommeo Vivarini, ein Bild des heiligen Augustinus. Auch Cima da Conegliano, den wir seit der Akademie nicht wieder gesehen, stellt sich mit einer „Krönung Marias“ ein, sowie Lorenzo Lotto mit einem farbenfrischen „Sankt Antonius in gloria“. An sonstigen Schönheiten sehen

wir hier noch über dem Augustinus des B. Vivarini das vergoldete Reiterstandbild des Generals Nikolaus Orsini, sowie ein herrliches Buntfenster. Grössere Ausbeute giebt das Chor; rechts prangt das gotische Denkmal des 1382 gestorbenen Dogen Michael Morosini, das aus einem gotischen Portalgiebel besteht, der von zwei Spitztürmchen von herrlichster durchbrochener Arbeit flankiert ist. Das Bogenfeld über dem Sarkophag zeigt ein Mosaikbild, die Kreuzigung, auf dem links der Doge, rechts seine Gattin knieend dargestellt sind. Weiter rechts folgt das der Spätrenaissance entstammende Denkmal des Dogen Leonardo Loredan aus der bekannten, den Foscari feindlichen Familie. Der Herr des Grabes ist sitzend, gestikulierend dargestellt, als ob er in der Erregung jeden Augenblick aufspringen wolle. Girolamo Campagna, der Schüler Sansovinos, war zwanzig Jahre alt, als er ihn so schuf. Die übrigen Statuen des Grabmals sind von seinem Mitschüler Danese Cattaneo. — Wir wenden uns um und bewundern nun eines der edelsten Werke der Frührenaissance von Alessandro Leopardi: Das Grabmal des 1478 gestorbenen Dogen *Andrea Vendramin.* Es giebt sich als einen von korinthischen Säulen getragener Prachttriumphbogen. Den Unterbau schmücken Reliefs: Wappen, Putten, Engel; das Podium, auf welchem zwei Adler die Totenbahre tragen, zeigt in den Nischen die Statuen der christlichen Tugenden, im Bogen des Giebels thront die Madonna mit Heiligen. In den Nischen der Seitenteile ragen stolz zwei antike Krieger. — Das links befindliche Denkmal versetzt uns in eine frühere Zeit, ins vierzehnte Jahrhundert, es ist eine gotische Arbeit der Masegne, der Schöpfer des Lettners in San Marco, und wurde dem Dogen Marco Corner errichtet. Unver-

bunden über dem Sarkophag erhebt sich ein Altarwerk in Stein, in welchem wir die Madonna mit vier Heiligen erblicken. Es folgen noch mehrere Denkmäler aus gleicher Zeit, doch wir gehen vorerst zum linken Seitenschiff, sehen über der Sakristei in Muschelmedaillons die Büsten Tizians, Palma Vecchios und Palma Giovanes, sowie unten die herrlichen Holzschnitzereien von Brustolone, die einen staunenswerten Phantasiereichtum und Formensinn verraten, dann zieht die Statue des heil. Thomas von Aquin, ein Werk Antonio Lombardos, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Unter den Grabdenkmälern fallen als bedeutend auf die des Dogen Pasquale Malepier (im toskanischen Stil) und des Dogen Tommaso Mocenigo, welch letzteres an das Denkmal des Francesco Foscari erinnert. Hier wie dort ein Himmelbett, hier wie dort Übergangsstil von Gotik zur Renaissance. Ferner das Grabmal des Dogen Niccolò Marcello, welches dem Meister des Vendramindenkmals, Alessandro Leopardi, zugeschrieben wird. Es ist ein zweigeschossiger Triumphbogen mit leistenförmigen Flügeln, die je zwei Statuen in Nischen zeigen; Podium und Sarkophag füllen das Untergeschoss des Mittelteils ganz aus, so dass dieses etwas gedrückt erscheint. An dem Altar daneben sehen wir eine Kopie des untergegangenen Bildes Tizians „Petrus Martyr". Wie schön das Original gewesen sein muss, beweist Heinse, der in seinem Ardinghello also schreibt: „Welch ein Meisterstück! Die Scene schon äusserst lebendig; welche Lokalfarben haben nicht die schlanken Stämme der hohen Kastanienbäume! wie verliert sich das Land in blaue Felsen! Der Mörder voll räuberischem Wesen in Gestalt und Stellung und jeder Gebärde bis auf Kleidung und Kolorit! Der Heilige hat ganz das Entsetzen eines

Überfallenen und eines guten weichen Mannes, der sein Leben banditenmässig verliert: auf seinem Gesichte ist die Blässe der Todesangst; und mit welcher Natur in der Lage ist er niedergeworfen! der, welcher flieht, ebenso täuschend in allen Theilen. Die drey Figuren machen einen vortreflichen Kontrast in Stellung, Charakter und Kolorit und den Gewändern von Mönchs- und Räubertracht. Welch ein treflicher Ton im Ganzen, und wie schön hält es die Beleuchtung zusammen!" — Der letzte Altar links weist eine schöne Statue des Hieronymus von Alessandro Vittoria, die aber kaum an den Hieronymus desselben Meisters in den Frari erinnert. Ferner bewundern wir noch an der Eingangswand die Grabmäler zweier Mocenigo. Das erstere, das des Dogen Giovanni Mocenigo, ist ein Werk Tullio Lombardos, der auch an dem Denkmal, das wir zuerst in dieser Kirche schauten, dem für Pietro Mocenigo, zusammen mit Vater und Bruder gearbeitet hatte.

Zum Schlusse kehren wir zum linken Kreuzschiff zurück und suchen die 1867 durch Brand zerstörte Cappella del Rosario auf, in welcher ausser einem edlen Bilde Giovanni Bellinis auch der oben geschilderte Petrus Martyr Tizians zu Grunde ging; enthält doch diese Kapelle, die zum Andenken an den Sieg von Lepanto von Alessandro Vittoria ausgeschmückt wurde und die immer noch ihrer durch Geldmangel verzögerten Restauration harrt, zehn leider stark beschädigte Marmorreliefs unbekannter Meister aus dem achtzehnten Jahrhundert, die zu den meist bewunderten Werken ihrer Art gehören. Vor allem schön ist die Anbetung der heil. Dreikönige.

Aus der Kirche heraustretend bemerken wir rechts, senkrecht zu ihr angebaut, einen Bau mit einer Prachtfaçade, der eine Kreuzung von Kirche und Profan-

palast scheint und seiner Bestimmung gemäss auch sein musste: das Klubhaus der Gilde (scuola) von Sankt Markus. Bekanntlich verquickten sich in den venezianischen Gilden wie in fast allen des mittelalterlichen Italiens Religion und weltlicher Genossenschaftszweck — allen beiden zu Nutz und Frommen — in ungezwungenster Weise. Leider ist der Palast jetzt geschlossen, da er zum Hospital umgewandelt wurde, doch werden wir in dem fast ebenso vornehmen Palast der Rochusgilde später sehen, wie auch im einzelnen Kirchliches und Weltliches sich so mischten, dass Sitzungssaal und Kirche eins waren. Das Sankt Markus-Klubhaus wurde von Martin Lombardo in Frührenaissance streng nach dem antiken Geiste gebaut, während Bartolommeo Buon und Tullio Lombardo mit ihrem Ornamenten- und Reliefschmuck venezianische Lebensheiterkeit hineinbrachten, namentlich durch den Scherz der von Löwen belebten Scheinarchitekturen im Unterbau. So schön der Palast auf uns einwirken mag, bald sieht sich der Beschauer doch von dem *Denkmal* des Condottiere *Bartolommeo Colleoni* angezogen, das auf dem Platze vor der Kirche ragt und den Kundigen lebhaft an das berühmte Denkmal eines anderen Condottiere, des Erasmo da Narni in Padua erinnert. Wie dieses dem Donatello, so entstammt jenes gleichfalls einem Florentiner Meister Verocchio, der aber nur das Modell lieferte, während Alessandro Leopardi den Guss fertigte. Von letzterem rührt auch der klassische Unterbau her. Wenige Denkmäler selbst in Italien sind in ihrer Art so klassisch, so vollkommen, so einfach in sich selbst gross, wie dieses. Man braucht von dem ehernen Reiter nichts zu wissen, und doch kennt man ihn, eben weil in seinem Denkmal die Denkmalskunst ohne jedes

Brimborium das Höchste geleistet hat. Erinnert man sich, dass anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts die klugen venezianischen Kaufleute auch auf dem italienischen Festlande Kriege führten und deshalb zu den damals aufgekommenen Armee-Impresarii ihre Zuflucht nehmen mussten, die sich an den Meistbietenden verkauften, so kann man sich auch die Angst vorstellen, mit welcher sie diese ihre Werkzeuge betrachteten, fürchteten sie doch stets, diese skrupellosen Landsknechtgeneräle würden sich einst gegen sie selbst wenden. 1432 wurde ja auch einer ihrer besten Generäle, Carmagnola, das Opfer ihres Misstrauens. Sie liessen ihn durch eine Ehrengesandtschaft wie einen Triumphator aus dem oberitalienischen Kriegslager abholen und dann richteten sie ihn vor dem Dogenpalaste hin, nachdem sie ihn vorher, damit er sich nicht rechtfertigen könnte, geknebelt hatten. Und Colleoni, der trotzige Held, wurde von denselben Venezianern so verhätschelt, dass er selber die Signoria, als er 1475 auf dem Sterbebette lag, warnte, jemals wieder irgend einem seiner Nachfolger so viel Macht einzuräumen, als er besessen habe. Wie mögen die Herren aufgeatmet haben, weil der Fürchterliche erst sterbend mit diesem Geständnisse herausrückte. Das erklärt auch ihre Dankbarkeit, die sich in diesem Denkmal ausdrückt, — freilich hatte Colleoni dem Staate auch sein reiches Vermögen hinterlassen.


Die nächste Parole lautet auf *Kirchenbesuch*. Man thut am besten daran, auf alle Gruppierungen nach Zeit und Stil zu verzichten und mit dem Stadtplan in der Hand die Feste zu feiern, wie sie fallen. Demgemäss teilt man sich die

Stadt in drei Bezirke ein: das Markusviertel, das Nordviertel und den Giudeccabezirk. Der erste Besuch geht also vom Telegraphenamte aus an der unteren, westlichen Seite des Markusplatzes nach *San Fantino.* Diese von der Familie der Lombardo erbaute Kirche zeigt ein schönes Chor von Sansovino. In der gleichen Richtung weiter liegt *Santo Stefano* an der Piazza Morosini, die ihren Namen von dem Wiedereroberer des Peloponnes hat, dessen Triumphbogen wir im Dogenpalast gesehen, und der auch in dieser Kirche begraben liegt. Der gotische Bau enthält schöne Skulpturen von Pietro Lombardo, darunter einen besonders prächtigen Antonius von Padua und zwei reizvolle Erzkandelaber von Alessandro Vittoria.

Nun geht die Wanderung nach Nordosten über Campo Sant Angelo am Teatro Rossini vorbei über Campo Manin nach *S. Luca.* Auf dem Maninplatze hält uns wieder ein Denkmal fest, das des Freiheitskämpfers und Diktators Manin, der 1848 bis 1849 die Unabhängigkeit der wiedererstandenen Republik Venedig gegen Österreichs Übermacht verteidigte. Die Lukaskirche enthält als Hauptschmuck ein Bild von Paul Veronese „Sankt Lukas und die Madonna.“ Der Evangelist und Maler sitzt in Ekstase, als ob ihm die Madonna, die in ungezwungener Haltung als Halbfigur dargestellt ist, als Vision erscheine. — Von dem Lukasplatze aus folge man der Calle della Vida, um in dem Hofe des Palazzo Contarini del Bovolo (jetzt Congregazione di Carità) eine der ältesten und eigenartigsten Architekturschönheiten Venedigs nebenbei zu geniessen, nämlich die berühmte Turmwendeltreppe, deren Säulenloggien an die des Turmes von Pisa erinnern.

Die nächste Kirche *San Salvatore* ladet zu länge-

rem Verweilen ein; da sie ausser reichem Skulpturschmuck auch köstliche Bilder von grossen Meistern besitzt, so namentlich eine „Verklärung Christi“ von Tizian am Hochaltar, den eine silberne Altartafel aus dem 17. Jahrhundert schmückt und eine „Verkündigung“ von demselben. Auf letzterem Bilde ist der Vorgang anders aufgefasst, als in der Verkündigung, die wir in der Akademie sahen. Der Engel kommt diesmal zu Fusse von links heran, während die rechts sitzende Madonna, die sich auch durch die in goldener Wolke erscheinende von Engeln begleitete Taube nicht beruhigen lässt, erschreckt mit der Hand abwehrt. Das beste Gemälde der Kirche (links im Chor) rührt von Carpaccio her: „Das Gastmahl in Emmaus“. Das Licht fällt im Hintergrunde durch ein Fenster in der Mitte der Wand von links auf den majestätischen Christus, so dessen rotes Gewand magisch beleuchtend, während rechts und links aus braunem Schatten je zwei Jünger auftauchen, deren verschiedene Empfindungen wirkungsvoll charakterisiert sind. Während der weissbärtige Pilger links fromm gläubig blickt, schaut der Turbanmann hinter ihm kritisch ernst, der Jünger rechts mit dem runden Käppchen verblüfft abwartend, und der im Vordergrunde rechts gebogenen Kniees stehende, der sich auf den Pilgerstab stützt, misstrauisch spöttisch drein. So wirkt das Ganze nicht nur als Komposition, sondern durch die verinnerlichte Wahrheit des Kontrastes zwischen der Hoheit des Gottessohns und der kleinen Denkungsart seiner Jünger. Der Skulpturenschmuck der schönen Gewölbekirche, die Tullio Lombardo in edelster Renaissance aufführte, stammt zum Teil von keinem Geringeren als Sansovino her, so z. B. das Grabmal des Dogen Francesco Venier, des Vor-

gängers jenes Sebastiano Venier, den Paul Veronese als Sieger von Lepanto besang. In einem dreiteiligen von korinthischen Säulen getragenen Triumphbogen liegt der Sarkophag, den in den Seitenteilen zwei schöne Statuen Glaube und Liebe flankieren, während im Bogenfeld die Pietà erscheint. Von Sansovino stammt auch der Unterbau der Orgel. Die schöne Hieronymusstatuette links von dieser schuf Danese Cattaneo. An dem weiter links folgenden schönen Altar von G. Bergamasco steht eine andere Hieronymusstatuette von Tom. Lombardo. Daneben prunkt das Grabdenkmal zweier Dogen aus dem Hause Priuli, dem wir schon so oft im Dogenpalaste begegneten. Die Statuen rühren von Giulio del Moro her. Historisch merkwürdiger ist das gegenüberliegende Grab der letzten Königin von Cypern Catharina Cornaro, welche die Insel an ihre Vaterstadt Venedig abtrat. Ihr Grab, durch eine einfache Platte bezeichnet, liegt im Boden der Kirche, ihr Monument an der Wand zeigt unter dem Sarkophag ein Relief, in welchem sie in dem Augenblick dargestellt ist, wie sie dem Dogen die Krone überreicht.

Hat uns schon der Besuch der Erlöserkirche erhoben, so erwartet uns in der nächsten *S. Maria Formosa*, die östlich liegt, ein wahres Fest; denn wir kommen zur heil. Barbara von Palma Vecchio. Gleich am Eingang fällt unser Blick auf den konvexen Altar rechts, dessen Mitte das berühmte Bild einnimmt. Wenn wir von dem Meister nichts anderes besässen, dieses genügte, um ihn unsterblich zu machen. Was oben von der Verquickung des Geistlichen und Weltlichen bei der Scuola di San Marco gesagt wurde, das gilt auch von dieser bezwingenden Frauengestalt; denn, da die heil. Barbara von den Artilleristen Venedigs als

Schutzheilige verehrt wurde, so hatte Palma Vecchio die Aufgabe, die Heilige zugleich als befeuernde Kriegerin zu malen. Diese Aufgabe löste er glänzend. Im Hintergrunde des Bildes zeigt ein Festungsturm den Zweck der Artillerie, die heroische Patronin dieser Waffe erscheint in roter Tunica und rotem Mantel, das rechte Knie schiebt sie ein wenig vor, und hält mit der rechten Hand die Palme in einer Weise, als trüge sie ein Schlachtenbanner, die linke stützt sie dagegen leicht auf die Hüfte auf. Die stolze, selbstsichere Haltung des Kopfes, der Blick der festen klaren Augen verbinden Ruhe und Stolz, zugleich aber ist der Gesamteindruck durch jene Anmut gemildert, die das Zeichen der Zeit Tizians und Paul Veroneses war. —

*Santa Zaccaria*, im Osten der Stadt zwischen Dogenpalast und Riva degli Schiavoni gelegen, bietet ebenfalls eines der schönsten Gemälde Venedigs, abgesehen davon, dass sie auch architektonisch höchst sehenswert ist und einige schöne Werke von Alessandro Vittoria, sowie sein von ihm selbst begonnenes Grab enthält. Die Façade, in der zum erstenmale in Venedig die Renaissance zu Worte kam, besticht durch ihre Originalität. Sie besteht aus einem fünfgeschossigen Säulenbau, den oben ein Halbkreisgiebel krönt, während die dreigeschossigen Seitenflügel oben mit Viertelskreisen abschliessen. Schön ist die gefällige Abwechslung von Säule und Pilaster; schön auch die Statue des Kirchenpatrons über dem Portal von Alessandro Vittoria. Im Innern aber entzückt das Chor, das halb gotisch, halb byzantinisch in der Art von San Vitale in Ravenna erscheint und dadurch noch eigenartiger wirkt, dass die Seitenschiffe nicht abschliessen, sondern sich als Umgang um dasselbe fortsetzen. Am zweiten Altar links

prunkt der grösste Schatz der Kirche die „Madonna mit dem segnenden Kinde“ von Giovanni Bellini. Die Architektur ist auf diesem Bilde sehr reich behandelt; auch ist das Bild breiter angelegt, als andre des Meisters. Statt eines schlanken Nischenthrons sehen wir ein breit ausladendes Halbrund, das ausser der Madonna, die auf schmalem Thron sitzend ihr segnendes Büblein hält, auch noch für ihr Gefolge und einen jungen Geigenspieler Platz hat. Zuerst frappiert die fast mathematische harmonische Gruppierung der Köpfe, dann der bräunliche Ton des Hintergrundes, bis unser Blick von den prachtvoll differenzierten Figuren angezogen wird, vor allem von Hieronymus, der nicht halbnackt, wie sonst, sondern in voller Hofgala erschienen ist und gelehrt in der Bibel liest. Es ist ein weihevolles ernst stimmendes Bild, in welchem Farbenpracht und tiefe Empfindung vereint sind. Schönen Bilderschmuck enthält auch die Kapelle von S. Tarasio, drei Werke aus der Zeit vor Bellini, herrliche Schnitzaltäre, deren Felder von Giovan d'Alemagna und Antonio da Murano gemalt sind. — Weiter östlich folgt an der Riva degli Schiavoni *S. Maria della Pietà* mit einem vorzüglichen Deckenbild Tiepolos und einer grossen Tafel von Moretto „Christus und Magdalena“. Die nahe Kirche *San Giovanni in Bragora* führt uns wieder in die Zeit der Schule von Murano, da sie mehrere Werke der Vivarini enthält. Ausserdem besitzt sie einen Cima und ein schönes Bild von Paris Bordone „die Fusswaschung“.

Freunde erzählender Malerei werden aufjauchzen, wenn sie bei weiterer Wanderung zum kleinen Kirchlein der Dalmatiner *S. Giorgio in Schiavoni* kommen, das, von braun-goldigem Licht durchflutet, welches durch die braune Holztäfelung ringsum und die schwarzbraune

goldverzierte Decke vertieft wird, ein Interieur von intimstem, wärmstem Reiz darstellt. Man wird nicht müde, den Novellen zu lauschen, die der Meister des Ursula-Cyclus in der Akademie uns hier mit der Behaglichkeit erzählt, welche unsere Junglitteraten als dumm verpönen. Diese jungen Herren werden sich wohl auch daran stossen, dass er seine Heiligen wieder mit venezianischem Kostüm begabt. Wie elegant schildert Carpaccio uns hier Sankt Georg als lockigen Tournierritter, wie er ähnliche wohl bei den Tournieren auf dem Markusplatze gesehen haben mag, wie humoristisch spottet er der Mönche, die vor dem Löwen des heil. Hieronymus davonlaufen! Naiv ist er dagegen in der Beschreibung der Leichenfeier des heil. Hieronymus, aber auch dort immer interessant.

m *Nordviertel* beginnen wir in der Nähe des Theaters Malibran (bei der Rialtobrücke) mit der Kirche *San Crisostomo*, deren Hochaltar ein edles Bild von Sebastiano del Piombo zeigt, der sonst in Venedig wenig vertreten ist. Der Patron der Kirche erscheint in einem goldig-braun getönten Lichte mit dem Rücken gegen die Säulenwand eines Palastes sitzend und eifrig schreibend, während rechts ein burggekrönter Berg im Hintergrund sichtbar wird. Sankt Augustinus schielt von links auf das Buch, während der schöne Johannes der Täufer im Vordergrunde bewundernd dem Schriftsteller in die Augen schaut. Das Hauptinteresse ziehen aber links drei schöne heilige Frauen auf sich, die von der heil. Magdalena angeführt werden. Diese blickt den Beschauer mit heiligem Ernste an, gewissermassen Ehrerbietung heischend, damit der heilige Gelehrte in seiner Schreibarbeit nicht gestört

werde. — Das Altarblatt schmückt ein Relief von Sansovinos Schüler Girolamo Campagna, das die Grablegung schildert und zwar bewundernswert lebendig schildert. Als schön fallen besonders Johannes und Magdalena auf. Auch Giovanni Bellini hat zum Schmuck dieser Kirche beigesteuert und zwar mit einer Verherrlichung des Lieblingsheiligen der Dalmatiner Hieronymus, der wahrscheinlich wegen seines ständigen Begleiters, des Löwen, auch den Venezianern teuer war, was sein in Venedig so häufiges Vorkommen in Bild und Stein erklärt. Durch einen Triumphbogen, der links von dem als Urbild der Kraft wiedergegebenen Christopheros und rechts von dem eleganten, in voller Amtstracht auftretenden S. Augustinus behütet wird, die beide als gute Wächter den Blick aufs Publikum gerichtet halten, sieht man auf einem gegen das Abendlicht sich abhebenden Berge den Heiligen, wie er nach links gewendet die auf einem ein natürliches Lesepult bildenden Baumstamme liegende Bibel liest. — Im linken Seitenschiffe bewundern wir dann noch ein Reliefaltarblatt von Tullio Lombardo „Krönung Mariä", auf welchem die Apostel römisch ernst als togati dargestellt sind. — Architekten und Freunde der Baukunst werden bei der Weiterwanderung nicht verfehlen, die zierliche Rechteckkirche Pietro Lombardos *S. Maria dei Miracoli* zu besuchen, einen der elegantesten Marmorbauten der Frührenaissance. Dann folgt *S. Apostoli*, eine Kirche, die äusserlich unscheinbar ist, aber doch aus den modernen Umbauten eine Kapelle der Urkirche erhalten hat, die leider guten Lichts ermangelt. Sie zeigt zwei Grabmäler aus der Schule der Lombardo, die für Ludovico und Giorgio Corner errichtet wurden und durch edle Einfachheit wirken.

Das Programm erfordert jetzt den Besuch der *Jesuitenkirche*, die in nördlicher Richtung liegt, weil diese äusserlich verwahrloste Barockkirche, die innen durch falschen Glanz und Überladung naive Gemüter wohl blenden kann, Tizians „michelangeleskes“ Nachtbild: „Die Marter des heil. Laurentius“ enthält. Wer aber keine berufsmässigen Tizianstudien betreibt, und das Sujet des Bildes schon am Tiziandenkmal in den Frari sah, kann sich den Gang schenken; denn das Bild hängt in so schlechtem Licht, dass man auch beim besten Willen nichts sieht.

Die nahe Kirche *Santa Catarina* (jetzt Convitto nazionale), deren Wände mit allerlei Gemälden tapeziert sind, hat nur *einen* Schatz aufzuweisen, die „Verlobung der heil. Katharina“ von Paul Veronese. Obschon die Farben für einen Paul von Verona ungewohnt blass erscheinen, ist der Vorgang vom Meister wieder so festlich-weltlich dargestellt, dass der mystische Charakter der Verlobung dem kritischen Beschauer gar nicht zum Bewusstsein kommt. Manch ernster Eiferer unter den heutigen Vertretern der katholischen Kirche müsste sich von Rechtswegen vor diesem Bilde geradeso entsetzen, wie seine Inquisitionskollegen von dazumal über desselben Meisters grosses Bild: „Christus bei dem Pharisäer“. Trotz allen guten Willens kann man sich in der schönen Patrizierin, deren goldenes Haar aufgelöst über das schimmernde Seidenkleid strömt, keine ekstatische Schwärmerin vorstellen, wie die Heilige in Wirklichkeit war. Auch die nonchalante Art, mit welcher das mutwillig auf dem Rücken liegende Kind die „Braut“ empfängt, mag wohl paul-veronesisch-venezianisch sein, aber katholisch fromm ist sie nicht. Trotz und alledem als Ausdruck der damaligen heiteren festliebenden Zeit

entzückt das Bild jeden Kunstfreund, abgesehen davon, dass ihn Zeichnung, Komposition, Gruppierung fortreissen.

Die nordwestlich gelegene Kirche *S. Maria dell' Orto*, die mit Tintorettos Namen verknüpft ist, hat wieder mit mehreren Gaben aufzuwarten. Schon ihre Façade stimmt freundlich, weil sie wieder einmal eine Abwechslung darstellt. Sie bietet die heiterste, malerischste Gotik, zu welcher der originelle Turm mit der Kugeldachkrone schön kontrastiert. Der mit Giebeltürmchen gekrönte Mittelbau zeigt reiches Portal und schöne Rosette. Seine Seitenflügel, die auseinandergereckten und von einem Fenster durchbrochenen Strebepfeilern gleichen, sind oben mit aufkriechenden Spitzbogengalerieen geschmückt, in deren Nischen zierliche Statuen stehen. Auch das Innere mit seiner blauen und goldenen Decke und den gleichfalls blau und goldenen Kapitälen und seinen luftigen Bogen wirkt heiter. Am ersten Altar rechts, einem schönen Renaissancewerk von Alessandro Leopardi, naht sich, wie immer bescheiden liebenswürdig der fromme Cima da Conegliano und führt uns Johannes den Täufer zur Verehrung vor. Tiefe Feierlichkeit ist über das bräunliche Bild ausgegossen, die durch die schöne Landschaft gehoben wird. Zugleich mit dem Täufer bringt er die Apostel Paulus und Petrus, welch letzterer stark semitische Züge hat, sowie die beiden Löwenheiligen Markus und Hieronymus. Es ist sein erstes Ölgemälde. An einem kleinen Bilde Daniels van Eyck „Laurentius" vorüber kommen wir zu einem Palma Vecchio, der einen durch edlen Ausdruck hervorragenden heiligen Stephanus in Begleitung von fünf andern Heiligen bringt. In der Kapelle rechts vom Chor zeigt eine Platte im

Fussboden das Grab Tintorettos an, dem an der Wand eine in neuerer Zeit verfasste Lobrede in Stein gewidmet wurde. Auf dem Chore setzte sich das „Färberlein“ selbst sein schönes Denkmal durch zwei Kolossalbilder, — Format: riesige gotische Fenster — die trotz Nachdunkelung und trotz des Figurenreichtums durch ihre dramatische Lebhaftigkeit erfreuen. Zunächst sehen wir ein überaus bewegtes „Jüngstes Gericht“, ihm gegenüber die fesselnde „Anbetung des goldenen Kalbes“. Zwar hat Tintoretto kein goldenes, sondern nur ein goldbehangenes und schon recht ausgewachsenes Jungrind dargestellt, das von vier nackten Gesellen auf einer Tragbahre im Triumphe rund getragen wird, während entzückend schöne Frauen sich im Wetteifer ihres Schmuckes berauben, um ihn dem jungen Ochsengott zu opfern. Rechts oben auf dem Felsen nimmt Moses in den Wolken vom Herrn die Gesetzestafeln in Empfang. Das vortreffliche Bild ist auch deshalb interessant, weil es Porträts bringt, so ist der nackte Träger rechts kein anderer, als Tintoretto selbst, links von ihm sehen wir Paul Veronese und dahinter Giorgione. Die Dame in Blau aber ist Tintorettos Gattin Maria. Weitere Werke Tintorettos zeigen links die Kapellen 3 und 4. In letzterer, in der auch die lebenswahren Büsten der Contarini von Alessandro Vittoria aufgestellt sind, verherrlichte Tintoretto die heilige Agnes, wie sie den blinden Sohn des Prokonsuls heilt. Die Gruppierung wirkt grossartig, auch die Lichtverteilung, da das Hauptlicht von der Marmorbasilika im Hintergrunde aus mit dem Glanze wetteifert, den die Heilige vorn auf die Gruppe ausstrahlt, welche den am Boden liegenden Blinden umgiebt. In der Nachbarkapelle malte Tintoretto die „Darstellung Marias im Tempel“; das Ma-

donnakind erinnert an das Tizians in seinem grossen Akademiebilde. Schön im Goldton gehalten, hebt sich die kleine Maria auf der Treppe malerisch vom hellen Hintergrund ab. Als lebensfrisch fällt unten die Frau aus dem Volke auf, die ihrem Kinde Maria zeigt. Von sonstigen Bildern sind noch zu nennen: eine „Verkündigung“ von Palma Giovane am Hochaltar, eine „Madonna“ von Bellini aus seiner ersten Zeit und eine „Grablegung“ von Lorenzo Lotto. —

Verehrer des Meisters der dekorativen Malerei, Tiepolo, mögen es nicht versäumen, im äussersten Westen zur nahen Kirche *S. Alvise* zu gehen, da in deren Chor der Grösste der venezianischen Epigonen eines seiner besten Bilder „Der Gang zum Kalvarienberg“ schuf.




it Tintoretto hörten wir in Madonna dell' Orto auf, mit Tintoretto fangen wir wieder unsere Weiterfahrt an, die uns auf einem Umwege zum Giudeccaviertel bringen soll, und zwar beginnen wir mit dem Besuch der in der Nähe der Frari gelegenen *Scuola di San Rocco* (s. S. 49). Rocco ist der italienische Name für Rochus, jenen provençalischen Geistlichen, der von 1295—1327 lebte, und wegen seiner liebevollen Pflege der Pestkranken, die er in ganz Italien aufsuchte, heilig gesprochen wurde. Wir wissen nichts von der Gilde, die seinen Namen trägt, aber das sehen wir auch, ohne darüber belehrt zu sein, dass sie sehr reich gewesen sein muss, sonst hätte sie sich nicht einen solchen Prachtbau leisten können, wie ihn Scarpagnino schuf. Die Gildemitglieder, die als blosse Bürger von der Regierung ausgeschlossen waren, hatten wohl den Adligen zeigen wollen, dass auch nicht

privilegierte Männer des Volks Sinn für Pracht und Schönheit haben können. Der fünfteilige Bau ist zweigeschossig. Beide Geschosse sind durch edle korinthische Säulen gegliedert und von prächtigen Doppelfenstern belebt. In wenigen Bauten Venedigs kann sich die Renaissance grösserer Triumphe rühmen. — Das Erdgeschoss bietet im Innern eine einzige riesige Festhalle, die Kirche und Beratungssaal zugleich war. Schaut man den schimmernden Fussboden, die gleissende Decke, die Wände, die zur Hälfte mit schön geschnitztem Holz getäfelt, zum Teil mit Gemälden Tintorettos — der im ganzen in der Scuola mit sechsundfünfzig Bildern prunkt — bedeckt sind, so bedauert man, dass dieser festlich heitere Raum leer steht und nicht von Zeit zu Zeit zu edlen Lustbarkeiten benutzt wird. Hat man sich umgeschaut, so findet man sofort, dass es verlorene Liebesmühe sein würde, alle diese Gemälde, die zum Teil an Farbenpracht und Leuchtkraft verloren haben, durchzuprüfen; man sucht mit schnellem Auge das Hervorstechende heraus, z. B. die heilige Magdalena und den bethlehemitischen Kindermord und steigt dann die Treppe rechts hinan, an deren Wänden Tizian uns mit einer „Verkündigung“ und Tintoretto mit einer schönen „Heimsuchung“ überrascht. Der grosse Saal des Obergeschosses, dessen Wände und Decken wieder mit Tintorettos Werken geschmückt sind, enthält nur einen sehenswerten Altar mit Statuen von Girolamo Campagna, der Seitensaal jedoch (sala Albergo) entschädigt für das Wenige, das der grosse bietet, vollauf; denn er bringt Tintorettos schönstes Bild: „Die Kreuzigung“. Leider hat dieses ebenso gelitten, wie das „Paradies“ im Dogenpalaste, aber nach längerer Betrachtung treten seine Schönheiten dennoch deutlich hervor. Tintoretto

hat nicht, wie das meist üblich, die fertige Thatsache geschildert, dafür war er nicht ruhig genug, sondern er stellte die Henkersknechte mitten in der Arbeit dar. Das Kreuz, an dem Christus hängt, ragt schon in die Höhe, der Schächer zur Linken wird gerade mit seinem Marterholze hoch gehoben, während der Schächer rechts erst auf das Kreuz niedergelegt wurde und sich der ersten Stricke zu entledigen sucht. Diese dramatische Steigerung der Handlung gab dem Künstler Gelegenheit, auch in die zahlreiche Staffage reiches abwechslungreiches Leben zu bringen. Obwohl viel Volkes herumagiert, so hat man doch an keiner Stelle des Bildes das Gefühl, als müsse man als ästhetischer Polizist zur Auflösung von Massenversammlungen schreiten. Bewundernswert ist ferner, ausser der schönen Gruppe der Frauen vorn, wie das Licht, das von Christus ausgeht, die Massen ringsum beleuchtet. Kurzum mancher, der das landläufige vernichtende Urteil gegen den Vielschreiber Tintoretto nachgebetet hat, wird hier in sich gehen und den verlästerten Meister um Verzeihung bitten.

Zur Scuola gehört auch die Kirche San Rocco, die architektonisch weniger merkwürdig, nur durch zwei Bilder anlockt, die „Kreuztragung", ein Frühwerk von Tizian, und Pordenones „Sankt Martin", der hoch zu Ross dargestellt ist. — Von hier geht es südlich zur Kirche *S. Maria del Carmine*. (Auf dem Wege dahin werfe man einen Blick in die Kirche San Pantaleo.) Die Karmelkirche, die durch die reiche Dekoration des Hauptschiffs auffällt, da über den Säulen vergoldete Statuen stehen, enthält ein gemütvolles Bild des alten Cima „Die Geburt Christi", in welchem besonders die liebevoll behandelte Landschaft wirkt, und eines der

vornehmsten Gemälde Lorenzo Lottos „St. Nikolaus in der Glorie". Der heilige Bischof sitzt auf dem Thron und hat als Ehrenadjutanten links Johannes den Täufer und rechts die liebliche Santa Lucia.

Die nächste Kirche ist dem Andenken Paul Veroneses geweiht; denn der junge Maler wurde zur Ausschmückung von *San Sebastiano* eigens aus Verona herübergerufen, und hier ward er auch begraben. In fünfjähriger Arbeit malte der Meister, nur zeitweilig von seinem jüngeren Bruder Benedetto unterstützt, zuerst die Sakristei und dann die ganze Kirche aus, wobei er die schönsten Vorwürfe des Alten und des Neuen Testamentes nahm. An der Decke der Sakristei sehen wir von ihm die „Krönung Marias" und um sie herum die vier Evangelisten, in den Deckenbildern der Kirche die Geschichte der Esther. Selbstverständlich wird man nicht satt, die Fülle der Schönheit auszukosten, die Paul Veronese allüberall auch an der Chorwand und in den Altarbildern ausstreute. Auch Tizian ist mit einem Bilde „St. Nikolaus" vertreten, und zum Skulpturschmuck der kleinen Kirche trug sogar Sansovino bei mit dem Grabmal des Livio Prodocataro, sowie Alessandro Leopardi mit der Büste des Prokurators Grimani.

Wir sind nun am *Canal Giudecca* angekommen, besuchen zunächst die kleine Kirche *S. Maria del Rosario*, um Tiepolos herrliche Fresken zu bewundern, und setzen dann zur Insel Giudecca über, um *Palladios* Grösse in seiner vornehmen Kirche *San Redentore* kennen zu lernen; denn die Kirche Francesco della Vigna im Norden der Stadt kann uns nicht viel von ihm vermelden, obschon sie seine „Visitenkarte", d. h. die durch alle Geschosse durchgehenden Säulen zeigt. (Die ganze Grösse dieses genialen Architekten erfasst

man erst durch einen Besuch von Vicenza.) Der ganze Bau, die Façade sowohl, als das Innere der Redentorekirche beweisen, wie tief Palladio in das Geheimnis antiker Baukunst eingedrungen war, und wie gross und herrlich er die Alten nachzubilden verstand. Das ist ein griechisch-römischer Tempel, keine dumpfe christliche Kirche. — Auch die östlich gelegene Kirche *S. Giorgio Maggiore* auf der gleichnamigen Insel, die jedem Besucher der Piazzetta bekannt ist, weil ihr mit dem Markusturm rivalisierender Spitzturm sich seinem Blicke stets aufdrängt, stammt von Palladio her, wie schon die griechische Façade verrät. Das Innere atmet mit seinen schönen Säulen und Pilastern und den hohen Kreuzgewölben heiterste, klassischste Ruhe und ladet so zur stillen langen Betrachtung ein. An Bilderschätzen enthält die Kirche einige Gemälde von Bassano und Tintoretto, die aber an Wert von den Skulpturwerken übertroffen werden, namentlich durch die Bronzegruppe von Girolamo Campagna: Die vier lebhaften Evangelisten, welche auf der Erdkugel Gottvater tragen, und — durch die fast einzig dastehenden geschnitzten Chorstühle, die von Albert von Brüssel 1594—1595 gearbeitet wurden. Sie erzählen das Leben des heiligen Benedikt in so vollendet schöner Form, dass sie auch den Betrachter mit sich fortreissen, der Benedikts Thaten und Leiden noch nicht an den Stätten seiner Wirksamkeit San Cosimato, Subiaco, Monte Cassino, kennen lernte.



it dem Vorhergegangenen haben wir uns in kurzer Übersicht eine Vorstellung von dem zu schaffen gesucht, was Venedig als Kunststadt bedeutet. Jetzt ist der Augenblick gekommen, sich gründlicher als bisher den Schönheiten des Markus-

platzes zu widmen. Wir besuchen nochmals den *Markusdom* und dessen einzelne Kapellen, bewundern nochmals den Dogenpalast und seinen Hof von aussen, dann die *Libreria* von Sansovino auf der Piazzetta, die daran anstossenden neuen, die gegenüberliegenden alten *Prokuratien*, und haben wir uns so vollgesogen an dem unbeschreiblichen Anmutzauber, den Piazza und Piazzetta bieten, dann ist die Zeit gekommen, um die Gondelfahrt auf dem *Canal Grande* zu thun. Nichts ist verkehrter, als diesen als erste Sehenswürdigkeit Venedigs und sogar noch vom eiligen Omnibusdampfer aus geniessen zu wollen. Das ist kein Genuss mehr. Ebenso könnte man sich auf einer Weinausstellung mit dem Studium der Etiketten auf den Flaschen begnügen. Man sieht Paläste, liest ihre Namen im Reisebuch oder lässt sie sich vom Gondoliere herleiern und — meistenteils denkt man sich nichts dabei. Hat man sich aber, wie wir thaten, mit den Hauptsehenswürdigkeiten in Museum, Dogenpalast und Kirchen vertraut gemacht, so ist uns unmerklich so viel Kenntnis von Venedigs Geschichte, von Venedigs berühmtesten Grössen angeflogen, dass die Paläste des Canal Grande uns keine wesenlose Gebäude mehr sind. Im Gegenteil. Wir vermögen sie zu beseelen, indem wir sie mit denjenigen bevölkern, die sie gebaut, die sie bewohnt haben. Ganz andern Genuss tragen wir also davon, als die Blitzreisenden, welche alles und jedes möglichst schnell, und wenn möglich, auf ein Mal geniessen wollen.

Gar mancher empfindsame Reisende wird, wenn er der Sorgen und Befürchtungen gedenkt, welche der Sturz des Markusturms hervorrief, und die Gondel besteigt, um die Reihe der schimmernden Kanalpaläste

zu mustern, sich wehmütig der Verse Byrons in Childe Harold erinnern:

„Doch schweigend rudert jetzt der Gondolier,
Kein Echo mehr weckt Tassos süsser Sang;
Langsam *zerbröckelt* der Paläste Zier."

„Their palaces are crumbling to the shore . . ." Hoffen wir, dass Byron ein Unglücksprophet bleibe, und dass das Mene Tekel vom 14. Juli 1902 nicht umsonst erfolgte und also nicht vergebens der Campanile, der Wächter und Herold des Markusdoms, gestorben ist, sondern durch seinen Opfertod, dem die Auferstehung bald folgen wird, den andern Prachtbauten der Inselstadt das Heil gebracht habe. Hoffen wir auch, dass reicher Privatleute Kunstbegeisterung dort einsetze, wo des Staates und Venedigs Geldmittel versagen.

Doch hinweg mit diesen Bedenklichkeiten. Sagen wir lieber mit Childe Harold:

„Ich sah, wie aus dem Meer die Stadt sich baut,
Als höb' ein Zauberer den versunkenen Hort.
Es flüstert um mich leis, wie Geisterwort;
Und ferner Zeiten bleicher Ruhmesglanz
Umfloss gespenstisch mich an diesem Ort."

Leider kann diese poetische Stimmung, die einzige, die für den Canal Grande passt, heute nur noch schwer aufkommen, da in den Tempel der Schönheit Venedigs die Krämer gekommen sind, die nicht nur auf dem Markusplatz ihre Lockvögel ausschicken, sondern auch im Canal Grande fast jeden dritten Palast zur Karawanserei oder zum Kunstmagazin degradierten. Ist denn kein Christus zu erwarten, der die Händler aus dem zum Kaufhaus gewandelten Tempel heraus-

prügele? Wenn das so fort geht, so können begeisterte Schönheitsjünger nur noch nachts, wenn das Geschäftsleben schweigt, bei des Mondes und der Sterne Schein den Zauber der Gondelfahrt im Canal Grande geniessen.

Die Fahrt beginnt. Der Gondoliere weist rechts auf die Münze (Zecca) und den Garten des königlichen Palastes, und links auf das Zollhaus, auf dessen getürmter Ecke die vergoldete Fortuna als Wetterfahne amtet. Weiter links folgt ein stattliches, aber nüchternes Gebäude, das Seminar des Kardinalpatriarchen, das eine kleine Gemäldegalerie mit Werken von Tizian und Giorgione enthält, dann ragt die stattliche Kuppelkirche *Santa Maria della Salute* vor uns auf, die *Longhena* von 1631—1656 erbaute, wobei er, von Palladios Typ ausgehend, eine Neuheit schuf, eine Art Pantheon, um das sich aber im Innern eine zu einem Ring zusammengeflossene Kapellenreihe zieht. Der architektonischen Pracht entspricht der Gemäldeschmuck, so zeigt eine Kapelle Tizians „Ausgiessung des heil. Geistes.“ Wer dies Werk mit dem Mosaikbild in der Markuskirche vergleicht, das den gleichen Vorgang schildert, wird sich heimlich ergötzen. Edlere Bilder desselben Meisters zeigen das Vorzimmer zur Sakristei (Sankt Markus mit S. Sebastian, Rochus, Kosmus und Damian) und die Sakristei selbst an der Decke, vor allem einzig und verblüffend schön das „Opfer Abrahams“, dann der „Tod Abels“ und „David und Goliath.“

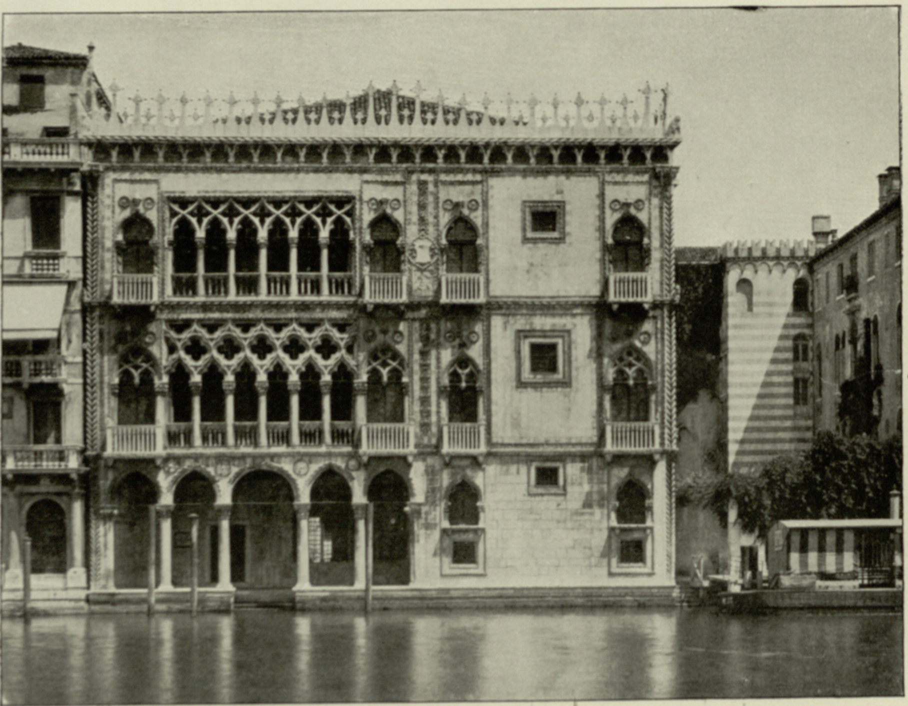
Weiter! Rechts erblicken wir die zu Hotels gewandelten Paläste *Emo* und *Giustiniani*, dann den Palazzo *Contarini-Fasan*, der uns an Madonna dell' Orto erinnert, wo Alessandro Vittoria einige Mitglieder der Familie Contarini in schönen Büsten darstellte. Auch denken wir an den Helden Andrea Contarini,

der 1379 bei Chioggia die genuesische Flotte umzingelte. Der kleine Palazzo, ein gotischer Ziegelbau, schmeichelt sich durch seine schönen Spitzbogenfenster und die fein geschnitzten Balkone ein. Er ist mit den folgenden Palazzi Ferro und Fini jetzt vom Grand Hotel okkupiert.

Links grüssen gleich nach S. Maria della Salute der märchenhafte Palazzo *Dario* aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, und der Palazzo *Venier*, dessen Name uns den von Paul Veronese verherrlichten Sieger von Lepanto ins Gedächtnis zurückruft. Diesem Palast gegenüber ragt rechts der stattliche Palast *Corner della Cà grande*, der von Sansovino entworfen und begonnen wurde. Er zeigt die Säulenordnung des Kolosseums in Rom, dorisch, jonisch, korinthisch. Zwei von den früheren Eigentümern dieses Palastes haben wir in ihren Grabmälern der Apostelkirche kennen gelernt. Der herrliche Bau (jetzt Sitz der Präfektur) zeigt im Erdgeschoss Rustika, die von einer dreibogigen Portalhalle durchbrochen ist. Die einzelnen Geschosse sind durch hervortretendes Gesims und die Balkone unter den hohen Fenstern stark unterstrichen. — Sein Nachbar zur Rechten ist ein Palazzo, der Glück gehabt hat. Ursprünglich das Haus der Cavalli heisst er jetzt nach dem Mäcen, der ihn völlig renovieren und restaurieren und dabei doch die alte Patina künstlich wahren liess, *Palazzo Franchetti*. Uns fällt zunächst an diesem dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstammenden Bau die Prachthalle (Pergolo) des Mittelgeschosses auf, da sie dasselbe Kleeblatt-Masswerk über den durchbrochenen Spitzbogen zeigt, wie der Dogenpalast; dann der mittlere Teil der Façade überhaupt, der sich so zierlich leicht über dem spitzen Portal aufschwingt.

Die Kettenbrücke, die zur Academia delle belle Arti führt, wirkt als Kapitelstrich.

Der nächste Abschnitt beginnt links mit dem Palazzo *Contarini-Corfu*, den Sansovinos Schüler Scamozzi baute. Rechts gegenüber ragt ein kleiner modern umgebauter Palast, der einst das Heim des enthaupteten Dogen Marino Falieri gewesen. Dann bietet die linke Kanalseite eine Zeitlang mehr, folgt doch jetzt *Palazzo Rezzonico*, ein Prachtbau, der an den Palazzo Corner della Cà grande erinnert, von dem er durch die reichere Verzierung der Fensterbogen und durch das Erdgeschoss abweicht, das nicht eine massive, sondern durch Säulen und Pilaster durchbrochene Rustika bildet. Der Einfluss Sansovinos ist nicht zu verkennen. Longhena, der Erbauer von S. Maria della Salute, hat sich sichtlich bei diesem Bau an dessen Vorbild gehalten. Leider ist der Palast nicht von der verderbenden Zeit verschont geblieben, nur im Obergeschoss ist sein Marmor noch weiss. Es folgen links zwei Paläste *Giustiniani*. Dieser Name führt uns in die Akademie zu Pordenones Bild, das den Heiligen dieser Familie feiert; die Façade des Palastes aber führt uns wieder zum Dogenpalast, weil wir wiederum dessen Säulen und Masswerk entdecken. Das folgende Haus, der *Palazzo Foscari*, ein Eckpalast, erregt unser lebhaftes Interesse, stellt sich doch unserem Geiste die Scene vor, wie der alte Doge Francesco Foscari, dem wir an der Porta della Carta und in den Frari begegneten, 1457, als er, der schon durch die Feindschaft der Loredan seinen zu Tode gemarterten Sohn verloren hatte, der Herrschaft entsetzt worden war, todesmüde die Riesentreppe hinunterwankt und an deren Fuss sterbend zusammenbricht. Der Palast ist im gleichen, dem venezianisch-gotischen Stil erbaut,



CÀ DORO

wie seine Nachbarn Giustiniani, deren Familie er auch gehörte, bis ihn Francesco Foscari 1437 ansteigerte und um ein Stockwerk erhöhte, damit er sich von den Nachbarn unterscheide. Ein Wunder von Zierlichkeit ist der Mittelbau der Façade mit dem Kleeblatt-Schnitzwerk. Schön, auch in der Farbe, ist seine Façade nach dem Seitenkanal hin.

Auf der rechten Seite des Kanals, dem Palazzo Foscari gegenüber, prunkt der Palazzo *Contarini delle Figure*, der seinen Namen von zwei Marmorköpfen unter dem Balkon hat, die auf eine Familientragödie anspielen, welche sich einst zwischen einem Contarini und seiner Gattin zutrug. Er entstammt der frühen Renaissance und wurde in der Manier der Lombardo erbaut. Besonders entzückt die Pracht seiner Ornamente. Links folgt nach Palazzo Foscari Palazzo *Balbi* von Alessandro Vittoria, den wir also so auch als Architekten kennen lernen. Rechts heischen unsere Aufmerksamkeit nun die vier Paläste *Mocenigo*. Deren Namen ist uns nicht neu. Mehrfach haben wir ihn in S. Giovanni e Paolo gehört. Architektonisch sind diese Ende des 16. Jahrhunderts erbauten Paläste nicht besonders merkwürdig, dafür aber durch ihre Bewohner Giordano Bruno den Märtyrer der Geistesfreiheit, und Byron, welcher hier u. a. seine venezianische Burleske Beppo und die Tragödie Marino Falieri schrieb. — Links folgt auf Palazzo Balbi ein Palazzo *Grimani*, im Stil Sansovinos erbaut. Der Name Grimani versetzt uns in den Vierthürensaal des Dogenpalastes, wo in Tizians Bild ein Doge Grimani den Glauben verehrt. Auch der nächste Palazzo links, Palazzo *Tiepolo*, weckt historische Erinnerungen. Ein Tiepolo war Doge um 1249, sein Urenkel Bajamonte Tiepolo aber unternahm

es 1310 gegen die oligarchische Verfassungsänderung des Goldenen Buches vorzugehen und eine Verschwörung zur Ermordung des Dogen Gradenigo anzuzetteln, die zu seiner Verbannung und zur Einsetzung der drei Staatsinquisitoren führte. Das Nachbarhaus, Palazzo *Pisani* (blaue Pfähle), erinnert uns ebenso wie der Palazzo Contarini-Fasan an den blutigen Krieg von Chioggia, in welchem Vettor Pisani bei Pola von den Herrschern Genuas, den Doria, geschlagen wurde. Der Palast, der im 15. Jahrhundert erbaut wurde, zeigt keinen reinen Spitzbogenstil mehr, sondern verrät schon Ansätze auf die Wiederbelebung der Antike hin. Sein Masswerk ist wieder dasselbe, wie im Dogenpalaste. Der Nachbar, der malerische Palazzo *Barberigo della Terrazza*, dessen Seitenfaçade nach dem Nebenkanal hin gut entwickelt ist, fesselt ebenfalls durch den Namen eines seiner Besitzer; wir erinnern uns des schwarzbärtigen Bannerträgers in Paul Veroneses Apotheose der Schlacht bei Lepanto. — Rechts gegenüber drängt sich jetzt der schwarzweisse Palazzo *Corner-Spinelli* auf, der noch mittelalterlich erscheint. Er soll von Pietro Lombardo erbaut sein, der die ersten Tastversuche nach dem Renaissancestil machte. Auf der linken Kanalseite folgt wieder ein Palazzo *Grimani* (Renaissance), dessen Façade durch eingesetzte Porphyrplatten malerisch geschmückt ist, dann der durch alte Patina erfreuende gotische Palazzo *Bernardo*, bei dem man noch ravennatische Kapitäle bemerkt. Gegenüber — rechte Seite — erkennen wir an den Wappentieren, den Pferden, den Palazzo *Cavalli* aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Bei dem nächsten Palaste rechts rufen wir dem Gondoliere ein Halt zu; denn zum erstenmale be-

gegnen wir dem grossen Architekten und Festungserbauer San Michele aus Verona, der in diesem vom Alter geschwärzten Palazzo *Grimani*, in welchem jetzt das Appellgericht seinen Sitz hat, Mitte des 16. Jahrhunderts einen der herrlichsten Bauten Venedigs schuf. Die beiden Obergeschosse bestehen aus je drei von korinthischen Säulen getragenen Triumphbogen, welche in der Mitte zwei quadratische Fenster umschliessen. Das erste Geschoss ist vom Unterbau durch ein fortlaufendes Balkonsims geschieden, das Erdgeschoss selbst, das rechts und links von dem Hauptportal noch die Fenster eines Zwischengeschosses (mezzanino) zeigt, erscheint durch die durchgehenden korinthischen Pilaster als eine Einheit von vornehmer Grösse. Die Gesamtfaçade packt durch den harmonischen Aufbau.

„Sic transit gloria mundi“ denken wir, wenn uns der Gondoliere nun rechts ein kleines von den Nachbarn fast zerquetschtes Palästlein zeigt, in dessen Erdgeschoss sich jetzt ein Café abquält, und hinzufügt, das sei die Wohnung des Eroberers von Konstantinopel, Enrico Dandolo. Was jetzt folgt, das Rathaus (municipio), besteht aus den Palazzi *Farsetti* (Dandolo) und *Loredan*. Loredan! Wir gedenken dieser Feinde der beiden Foscari und jenes Dogen Pietro Loredan, der 1416 die Türken bei dem ersten Zusammentreffen mit Venedigs Macht bei Gallipoli (Aupulin) schlug. Der Rathauspalast zeigt in seiner Façade noch Reste aus der ältesten Bauperiode Venedigs, aus dem 11. und 12. Jahrhundert, so vor allem die nach oben ausgereckten Säulenrundbogen, die dem ganzen Bau den Charakter des Leichten geben. — Weiter rechts folgt der Palazzo *Bembo*, der uns an einen der berühmtesten und gebildetsten Kirchenfürsten-Hofmänner der Renais-

sance erinnert, und der von Sansovino erbaute Palazzo *Manin* mit echt klassischer Säulenordnung. Hier wohnte der letzte Doge *Ludovico Manin*, der 1797 bei dem Anrücken der Franzosen das Goldene Buch der Republik verbrannte und den Tod des venezianischen Freistaats verkündete.

Von neuem: Halt! Childe Harold singt:

„Doch seh'n wir sie*) von höh'rem Reiz umgeben,
Als von der ruhmumglänzten Helden Zahl,
Die geisterhaft um diese Stätte schweben
Beklagend ihrer Herrlichkeit Verfall.
Was Dichtung schuf, ist mehr als leerer Schall:
Hier halten *Shylock* und *Othello* Wacht!
Sie überdauern die Paläste all
Samt des Rialtos weisser Marmorpracht
Und leuchten hier noch hell, wenn alles sank in Nacht."

Vor uns taucht die freilich etwas grau gewordene „weisse Marmorpracht" der *Rialtobrücke* auf, die nächst dem geschwundenen Markusturm Venedigs bekanntestes Symbol und Wahrzeichen bildete — und hoffentlich noch recht lange bildet. Selbst wir modernen Menschen, die andere Bauten gewohnt sind, erschauern staunend ob des wuchtigen Bogensprungs, den Meister Antonio da Ponte am Ende des 16. Jahrhunderts schuf.

Jenseits der Brücke zeigt die linke Kanalseite auf lange Strecken kein durch Kunst hervorragendes Bauwerk, während die rechte mehr bevorzugt ist. Gleich hinter dem Rialto erblicken wir hier rechts das Stapelhaus der Deutschen, den *Fondaco dei Tedeschi*, der leider aber in nichts mehr an die alte Pracht erinnert. Keine geringeren wie Giorgione und Tizian hatten die

*) Die Paläste im Canal Grande.

Façade mit Fresken geschmückt, welche von der gierigen Seeluft rasch verzehrt wurden. — Der Nachbar Palazzo *Corte del Remer* aus dem 13. Jahrhundert ist als Übergangsbau vom gotischen Rundbogen- zum Spitzbogenstil bemerkenswert, der nächste, *Cà da Mosto*, ist noch älter, angeblich aus dem 9. Jahrhundert. Er enthält über dem Hauptportal mehrere antike Reliefs und Medaillons. Es folgt der Palazzo *Michiel da Brusa* (blaue Pfähle) im Spitzbogenstil — und dann hält der Canal Grande-Forscher den Atem an: denn wir sind an dem Wunderjuwel, an der *Cà Doro* angelangt, die ein Mittelding von Konditorschaumwerk und Filigranarbeit scheint. Wer diese Prachtgabe des 14. Jahrhunderts schildern wollte, die durch einen reichen Signore restauriert wurde, müsste bald erlahmen, da man besser mit einem einzigen Blick diese herrliche Symphonie von Säulenpoesie, Spitzbogengewirr und Masswerkgeschling und Steinblumengerank auch ohne erklärende Worte in ihrem ganzen Wonnezauber geniesst. Gleichsam als sollte solch zarter, fast hingehauchter Liebreiz in der Erinnerung nicht mehr verwischt werden, bietet die ganze rechte Seite des Kanals, mit einer Ausnahme, keinen bemerkenswerten Palastbau mehr. Wir wenden uns daher links. Gleich der Cà Doro gegenüber schauen wir einen imposanten Palast, dessen Erdgeschoss imitierte Rustika darstellt, während das Obergeschoss durch zwei fortlaufende Balkongalerieen reliefiert wird. Er entstammt dem 18. Jahrhundert und steht an der Stelle eines älteren, welchen die letzte Königin von Cypern, Catarina Cornaro, bewohnte. Ihr Grabmal in S. Salvatore kommt uns ins Gedächtnis, sowie Makarts grosses Bild, das ihre Heimkehr nach Venedig schildert. Auch bei dem folgenden Palaste taucht die Erinnerung

an ein berühmtes Bild auf und zwar an die Tiziansche Madonna in den Frari; denn wir sind am Palazzo *Pesaro.* Schaut man diesen wuchtigen Palast, so scheint er zunächst feierlich, ernst, nach und nach aber entdeckt man, dass sein Erbauer Longhena seine prächtige Masse durch die mit kühnen Ornamenten verzierten Hallen erleichtert hat. Wundervoll ist schon die Gliederung des aus Spitzquadern gebildeten Erdgeschosses, links und rechts zwei Fenster, in der Mitte zwei von Flussgöttern gekrönte Portale, die durch eine Nischenwand getrennt sind. Die beiden oberen Geschosse zeigen im Mittelteile je zwei einzelne Säulen (im ersten jonisch, im zweiten korinthisch), die Seitenteile sind durch je zwei gekuppelte begrenzt und selbst wieder durch eine einzelne Säule geteilt. Während das erste Geschoss durch eine fortlaufende Balkongalerie abschliesst, zeigt das Obergeschoss nur Brüstungen an jedem Fenster, wodurch eine reizvolle Abwechslung erzielt wird. Originell ist das Kranzgesims, das die Façade abschliesst und dessen einzelne Teile durch Guirlanden verbunden sind, während auf jeder Säule Konsolen aufsitzen, die in einem Löwenkopf endigen. Die Schönheit des Prachtpalastes wird noch dadurch erhöht, dass ebenso, wie beim Palazzo Foscari, auch seine linke zum Nebenkanal gerichtete Flanke streng ausgebaut ist.

Der auf der linken Kanalseite zunächst folgende Palazzo versetzt uns in eine ganz andere Welt, in den Orient, war er doch die Karawanserei der Türken, *Fondaco dei Turchi.* Es ist ein byzantisch-romanischer Bau aus dem 10. Jahrhundert (im 19. umgebaut), an dessen Rundbogen wir auch wieder die ravennatischen Kapitäle wie am Palazzo Bernardo bemerken.

Jetzt ist er zum *Museo Civico* eingerichtet, dessen Besuch für jeden Reisenden, der längere Zeit in Venedig bleibt und nicht nur Kunst, sondern auch an historischen Erinnerungen reiche Trophäen, Waffen, Kostüme u. s. w. und Kunstgewerbe studieren will, unerlässlich sein dürfte. Auch einzelne interessante alte Gemälde trifft man, so besonders einen Carpaccio, der zwei junge Frauen schildert, wie sie ihr blond gefärbtes Haar an der Sonne trocknen. Ausserdem treffen wir auch wieder den Goldoni unter den venezianischen Malern, Pietro Longhi mit seinen Augenblicksbildern aus dem Kleinleben seiner Zeit.

Gegenüber ragt ein Palast, dessen Name uns an Alessandro Leopardis herrliches Monument in S. Giovanni e Paolo erinnert, Palazzo *Vendramin-Calergis*. Kein Deutscher kann ihn ohne Wehmut betrachten; denn es ist das Sterbehaus *Richard Wagners*, was wir sehen. „Den edelsten und schönsten aller Paläste Venedigs“ nennen ihn die Reisebücher. Dem Betrachter fällt zunächst ausser seiner herrlichen Farbe die Form seiner Façade auf, die sich nach oben merklich verjüngt; dann bemerkt er seine Zierlichkeit, da er nur aus Säulen und Fenstern zu bestehen scheint. Wenn wir ihn mit dem Palazzo Pesaro vergleichen, finden wir, dass die Mitte der Façade viel breiter gehalten ist, die beiden Seiten aber ebenfalls durch gekuppelte Säulen abgeschlossen sind. Ein Mitglied der Familie Loredan liess ihn 1481 durch Pietro Lombardo in der damals neu aufkommenden Renaissance erbauen. Betrachten wir ihn näher, so bemerken wir, dass er sich von allen bisher geschauten Palästen durch die charakteristischen Doppelfenster unterscheidet, in denen die beiden Rundbogen durch eine masswerk-

ähnliche Schleife verbunden werden. Auch hat er nur Säulen *einer*, der korinthischen, Ordnung, denen im Erdgeschoss korinthische Pilaster entsprechen. Einzig ist er auch durch den mit Adlern geschmückten Fries, der von einem Kranzgesims gekrönt die Façade abschliesst und durch die Art, wie zu den Ornamenten und dem Schmuck der Zwischenfelder — was wir in primitiver Art bei dem zweiten Palazzo Grimani gesehen haben — seltene Steine, wie Porphyr und Serpentin verwendet wurden. Ungern trennt man sich von dem geschmackvollen Bau, der ein Fürst ist unter den Palazzi.

Die beiden letzten Besuche, die wir auf dem Canal Grande machen, gelten *Tiepolo*, nicht einem Dogen dieses Namens, sondern dem fruchtbaren Maler. Bald nach dem Palazzo Vendramin mündet rechts der Canareggio in den Canal Grande, und an dessen rechten Ufer erblicken wir den eleganten Palazzo *Labia*, der aus dem 18. Jahrhundert stammt. Im grossen Saale dieses Palastes hat sich Tiepolo mit Werken verewigt, die fast den Eindruck machen, als ob er, der der letzte grosse Maler der Republik Venedig war, das nahe Ende seines Freistaats vorausgeahnt und daher noch einmal im Sinne eines Paul Veronese in Farben hätte Zeugnis ablegen wollen von der Macht, Herrlichkeit und dem Prunk und Glanz Venedigs. So wählte er zu seinen Wandbildern die Geschichte von Antonius und Kleopatra, um durch sie den Glanz des Festlebens der venezianischen Gesellschaft der Renaissancezeit zu schildern. Besonders zieht daher die Gastmahlsscene an, in welcher vor den erstaunten Augen des in Ritterrüstung gemalten Antonius die üppige Königin Ägyptens die kostbare Perle in den Becher wirft. Imposant ist

die schimmernde Marmorhalle, in der sich der Vorgang abspielt, ergötzlich die Staffage, die Dienerschaft und die Musikanten auf der hohen Empore.

Nachdem man den Palazzo Labia bewundert hat, fährt man weiter zur Kirche *Santa Maria degli Scalzi*, die hart vor dem Bahnhof liegt. Sie wurde von Longhena erbaut, der so, da er auch S. Maria della Salute schuf, mit diesen beiden Kirchen Anfang und Ende des Canal Grande beherrscht. Das Innere der Kirche ist glanzvoll üppig, doch wird die Aufmerksamkeit sofort von dem grossen Deckenbilde Tiepolos „Engel transportieren das Haus der Madonna nach Loreto“ in Anspruch genommen. Ein Prachtstück in Farbe, Stimmung, Gewandtheit der Komposition, das nur so spielerisch hingeworfen scheint und doch ein Meisterwerk ist. Von Tiepolo stammen auch die Fresken über zwei Altären rechts und links, besonders hervorragend davon das rechte „Sankt Theresa in der Glorie.“ Die verzückte Andacht der Heiligen erinnert an Berninis berühmte Statue in S. Maria della Vittoria in Rom.

Wir sind am Ende unserer Fahrt. Schwer fällt es uns auf die Seele, dass wir eigentlich nur die Schale der Palastpracht am Canal Grande geschaut, und nun treibt es uns, auch den Kern zu sehen. Doch — selbst die Zahl der wenigen zugänglichen Paläste ist so gross und das, was sie innen an Schätzen und architektonischen Genüssen zu bieten haben, so reich, dass wir vieler Tage, ja Wochen bedürften, um nur einigermassen durch all das Sehenswerte durchzukommen. Verschieben wir also dieses Augenfest auf spätere Zeiten und trösten wir uns bei der Rückfahrt nach dem Markusplatze mit dem holden

Schein der Farbensymphonie, die Frau Sonne, wenn sie sich im Wasser des Kanals badend spiegelt, auf die Palastfaçaden ausgiesst; denn vorher haben wir über unserem Studium versäumt, die malerische Wirkung zu geniessen, welche hier Sonne, Wasser und Baukunst im schönen Verein erzeugen. Jetzt sehen wir ja erst, wie der vereinzelt sichtbare Blumenflor, der anmutig über die hemmenden Schranken der Gartenmauer herüberquillt, wie die roten Teppiche und Fensterkissen, wie die verschieden gefärbten Pfähle vor den Palästen in diesem verwirrenden, sinnberückenden Farbenensemble als beherrschende Noten hervorklingen, Trompetenstössen vergleichbar, die den ruhigen Fluss eines Symphonie-Andante unterbrechen.

Kommen wir dann, von diesem Farbenrausch angesteckt, zum Hafen von San Marco und auf die Riva degli Schiavoni zurück, so haben wir auch Sinn für die lebende Kunst: das bunte Volkstreiben. Und wieder werden wir dessen inne, was im Eingange gesagt wurde, dass venezianische Kunst nur derjenige versteht, der vorher Venedigs heutiges Leben, Venedigs Strassen- und Kanalbilder, seine Hafenpracht, sein Goldlicht, seine Menschen — schlendernd belauscht hat.

Auch den Markusplatz und seine gleissende Palastpracht sieht man mit ganz andern Augen an, wenn man von einer Fahrt durch den Canal Grande zurückkehrt. Dann begreift man, was schon der erste Eindruck bei der Ankunft war, erst recht, dass Venedig einzig unter allen Städten blieb, weil es die Märchenstadt schlechthin ist, deren Zauber um so stärker uns ergreift, je unbarmherziger der alles gleich machende Hobel der praktischen Nützlichkeit über die Grossstädte unserer Kulturstaaten hinwegfegt.

## SACHREGISTER

Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen.

NARKISSOS





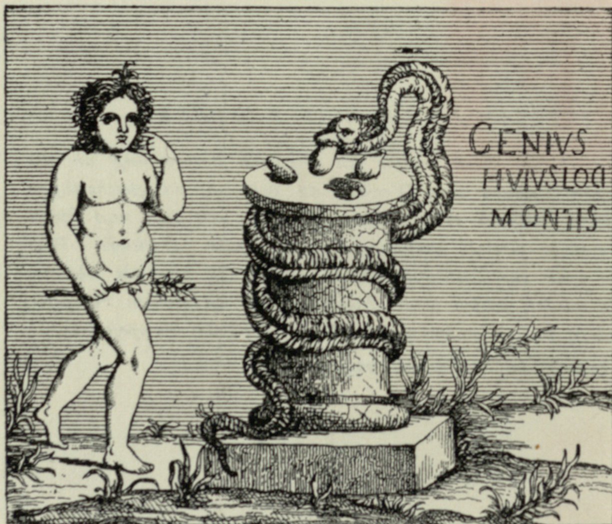
# POMPEJI



*AN ÉLISÀR VON KUPFFER*

*Dieses kleine Buch widme ich Dir zur Erinnerung an die schönen Stunden und Wochen, da sich uns in gleichzeitigen Studien Pompejis Welt erschloss und Du mit Stift und Pinsel so manche Gestalt banntest, die ungeschätzt verwittert. Was Dir dann zur Dichtung wurde, findest Du hier als ethisches Bild wieder, keinen neuen Führer durch die Ruinen Pompejis, sondern eine Wanderung durch die Welt des Pompejaners.*

*Clarens, im September 1904.*


CENIVS
HVIVS LOCI
MONTIS



FÜRWAHR! WAS IST UNS JENE Trümmerstadt am Kratergolfe von Neapel, jenes Ruinengewirr einer Vergangenheit, zweijahrtausendfern? Der schönste Einzelfund des Altertums, welche Bedeutung für Not und Freude unseres, des unmittelbaren Lebens vermag er denn zu haben?

Gewiß: alles Leben ist Gegenwart und die Ewigkeit wird auch in langen Zeiträumen an sich nicht tiefer ausgeschöpft, als in einem vollendeten Augenblicke; aber die Entfaltung des Lebens nimmt dennoch Zeit in Anspruch, und das volle, vielseitige Bild des Lebens ist das Ergebnis zahlloser Geschlechter, die ineinandergreifen. Als Ganzes ist die Gegenwart immer Stückwerk, immer Chaos: die Wage der Zustände schwankt fortschrittslos hin und her, die großen Rohkräfte der Gesamtheit sind blind und unstet; in welche der Schalen sind sie nun von dem bewußteren Einflusse der überlegeneren Persönlichkeiten zu lenken?

So ist es denn keine müßige Weltflucht, wenn unser Blick sich aus den Unzulänglichkeiten rund um uns in die Ferne richtet: in die Zukunft, um einen Abschluß unseres unfertigen Daseins zu erdichten und Mut zu gewinnen, oder in die Vergangenheit, um auszuschauen, ob und wie eine solche Vollendung überhaupt irdisch zu ermöglichen ist. Zum Besten der nächsten Zukunft kann schaffensfreudiger Wille von der Gestaltung, von dem Schicksal ferner Kulturen lernen wollen: das Individuelle der Zeiten, Völker und Menschen kommt ja doch gerade in der Geschichte zur Geltung, die mit

so vielen namenlosen Massenkräften arbeitet. Nur heiße hier Geschichte nicht ein Wirrwarr von Einzelheiten, sondern Erkenntnis der aufbauenden Grundmächte, um deren Gerüst, kraft deren Wirken sich die einzelnen Tatsachen zu lebendiger Ganzheit runden.

Solch einheitliche Lebensfülle ist aber das Wesen des Kunstwerkes; zeugender Vermittler zwischen fernen, fremden Lebensformen und uns — kann daher einzig die Kunst einer Zeit sein. Denn die Kunst, zumal die bildende, ist naturfrommer Gottesdienst*) des Lebens; sie zeugt von dem Leben für das Leben, sie will uns dem Leben zuführen, dem wir scheu gegenüberstehen — an uns ist's dann, den Kunstgenuß in Lebenswillen umzusetzen, das geschaute Vorbild zu verwirklichen, die gewiesene Gestaltung aus unseren Empfindungen und Taten nachzuschaffen. Weit davon entfernt, ein gleichgültiger Zierat des Lebens zu sein, ist die Kunst der allerwesentlichste Wegweiser im Dasein; wie sich im Tautropfen die ganze Sonne spiegelt, verdichten sich im Kunstwerk die gesamten kosmischen Tendenzen: durch das Maß der Einheitlichkeit zu lustvoller Gestaltung.

Es ist also die Kunst, die Pompeji für uns zu einem lebendigen Werte macht.

---

*) Vgl. meine »Lebensgesetze der Kultur«, Kap. IX u. XV.



ARUM ABER: POMPEJI — UND längst nicht in gleichem Maße soviel andere Kunststätten der Vergangenheit, deren Schätze auch auf uns gekommen sind?

Für den Kunstphilister mag es ja belanglos sein, welch eine Nippsache sein Salon beherbergt, eine Tanagrafigur oder eine Buddhastatuette, ein mykenischer Becher oder eine Tabaksdose Louis XV; aber wer in der Kunst die tiefen Herzenstöne des Menschentums vernimmt, der tritt mit ihren Werken bald in so persönlich innigen Austausch, daß er nicht Dinge um sich dulden wird, die immer in fremder Sprache von fremden Göttern reden. Mag uns Japan als reife und feine Kultur noch so sehr fesseln, gar anregen, mögen wir in ihr einen Damm gegen die Allherrschaft eines seichten Europäertums sehen: wir Europäer wurzeln doch in der kaukasischen Mittelmeerkultur; nie führt uns eine Brücke wahrhaft ins Herz der mongolischen Lebensform, aber die reifste Blüte des mittelländischen Lebens kann uns ein dauernder Wegweiser sein.

Und in Pompeji ist solch eine Blüte uns verwandten Lebens gewesen.

Das Vollendetste, was die kaukasische Menschheit erreicht hat, ist vom Hellenentum geleistet worden, an Einheitlichkeit des Lebens, an Tiefe der Lebensauffassung, an Schönheit der Lebensgestaltung; doch es war eine seltene Konstellation so günstiger Mächte (biologischer, politischer, klimatischer — vielleicht tellurischer und kosmischer?), daß wir mutlos werden könnten. Aber hier wird Pompeji zum Trost.

Nicht im reichgegliederten Hellas, das rauhe, kräftigende Witterung mit strahlender, entfesselnder Wärme

verband, lag Pompeji, sondern im erschlaffenden campanischen Flachlande; nicht die hochgemut derben Dorer oder die vielseitigen Joner bewohnten Pompeji, sondern Osker und Etrusker, bäurische Italiker, deren unfreier Geist in finsteren Gottesbräuchen sein Genüge fand. Die glücklichen Zeitläufte des X. bis V. Jahrhunderts, wo Hellas, von der semitischen und der ägyptischen Vorkultur nur angeregt, sich in ungestörter Abgeschlossenheit entfalten konnte: dies ideale Kleinstaatentum war vorüber, als Pompeji wurde, was es geworden ist. Zwei Jahrhunderte schon teilte Pompeji das Los aller Samniten, dem wachsenden römischen Weltreich einverleibt zu sein: da brachen die Söldner Sullas, in den Kriegen Spaniens und Asiens verhärtet, die Türme und Mauern der Stadt, wofür es dann ein offener Ort mit römischem Bürgerrechte wurde und eine beliebte Sommerfrische reicher Senatoren. Aber dieses siegreiche Römertum war selbst ja nur ein vielfacher Blendling der alten latinischen Ungeschlachtheit mit etruskischer, ägyptischer, asiatischer, vor allem hellenischer Gesittung.

Aus eigenem, römischem und hellenistischem gemischt, halb hellenistisch, gräzistisch ist denn eben die Gesittung Pompejis. Für uns macht denn auch den Wert Pompejis nicht aus, was es vorlängst an eigenem — nicht hervorgebracht hat oder wieder eingebüßt hatte, sondern was es vom Hellenentum übernommen hat; besser, was das Hellenentum ihm hat übergeben können: Pompeji ist die Prüfung auf den baren Lebenswert des Hellenentums. Kulturell ungünstig waren die Grundlagen Pompejis durchaus: ein weichliches Klima, die mischblütige Bevölkerung einer Hafenstadt, das nahe Vorbild des großstädtischen Roms. Und doch vermochte das Hellenentum hier in einem Ableger zu feiner Lebensblüte zu gelangen, ein Beweis, welch tiefgehende Lebenskraft ihm innewohnte, welch einzigartige Lebensmacht sich in ihm offenbart hat. Im Gräzismus — seiner Entäußerung — wird das Hellenentum zum Richter unserer Gesittung, die ihm so stracks und abhold entgegensteht;



*Aufnahme Brogi*

GESAMTANSICHT DES FORUM CIVILE

*links vorn der Eingang zur Halle des Marktgerichtes-Basilica. Im Hintergrunde des Platzes der Jupiter-Tempel*

entgegen, trotzdem beide in den Grundmächten nicht so verschieden sind: doch bei uns ist Chaos, was dort den kosmischen Ausgleich des Ebenmaßes gefunden hatte.

Zugegeben: jede Wiedererweckung jenes Kulturlebens ist nur ein Bild, perspektivisch und künstlich. Aber die Idealität eines Zustandes findet doch ihren Maßstab an der Idealisierung, die er gestattet. Wenn wir die Bestrebungen des hellenischen Lebens zu Ende denken, wenn wir die Ansätze der hellenischen Wirklichkeit ausmalen, dann laufen überall die Richtlinien in einem Brennpunkte lebensvoller Sinnenschöne zusammen; bei uns aber laufen sie auseinander. Unsere Gesittung ist deswegen unideal, weil ihre Ideale und Ziele so sehr verschieden sind; bei uns führt jede Vollendung des einen Strebens zum offenen Bruche mit allen anderen und nur dank der Halbheit fristet sich unsere Welt durch. Je ferner wir uns das Ideal sehnsüchtig vom Leibe halten, um so erträglicher schaut sich unser Leben an: seine Erfüllung wäre erst recht ein Chaos der Gegensätze, eine Zerstörung.

So, in ethischem Sinne, ein Bild des hellenischen Lebenskreises und ein Gegenbild unserer Zeiten ist in all seiner Zertrümmerung und Unvollständigkeit das campanische Landstädtchen Pompeji.



POMPEJI HAT FÜR UNS UM SO HÖHEREN Wert, als es eine der geringsten Pflanzungen des Hellenismus ist, ja eigentlich nicht hellenistisch, sondern gräzistisch, nicht eine Hellenenstadt im Auslande, sondern eine hellenisierte Barbarenstadt. Von der Weltstadt Alexandreia ganz abgesehen, die fortlebend sich fort und fort veränderte, blühte ja das hellenistisch verfeinerte Leben ganz anders in Capua oder gar Bajae! Wäre uns nun Bajae statt Pompeji erhalten geblieben, wir besäßen zweifellos eine größere Fülle bester hellenischer Bilderwerke (welch einen Schatz an Freude!), wir hätten einen zweiten üppigeren Palatin von Kaiserpalästen, wir sähen den protzigen Prunk

von Ehren-Trimalchio; aber wir wüßten nicht, was der Hellenismus dem Leben der großen Menge zu geben vermocht hat. Selbst Herculanum, das in seinem vulkanischen Grabe noch manche Überraschung des Entzückens für spätere Geschlechter aufbewahrt, selbst das reiche Herculanum hellenischer Gründung kann für unsere Kenntnis des alten Lebens nicht wesentlich mehr bedeuten als Pompeji.

Pompeji war eine Provinzstadt von etwa 30 000 Seelen, ein rühriger Ort, aber kein reicher. Die Seeluft seiner freien Klippenlage verlockte wohl einen Cicero, sich dort eine Villa zu erwerben, und er ist nicht der einzige geblieben — aber die großen Häuser sind in Pompeji durchaus vereinzelt. Die Stadt hatte zwei Theater und einen Zirkus, aber es lebte dafür auch in „Bühnengemeinschaft“ mit seinen im Hinterlande gelegenen Nachbarorten, deren Hafen es war. Pompeji mag ein behagliches Dasein des Wohlstandes geführt haben, aber für Luxus war da kein Raum; für teure Kunstwerke hatten die braven Bürger kein Geld, aber die ganze Kunst war ihrem Herzen teuer.

Nicht die große Kunst, die um das Parthenon als unvergänglichen Kranz den Fries des Pheidias wand oder den olympischen Altar in Pergamon errichtete, sondern die kleine Kunst ist die Kunst Pompejis. Nicht in großen Werken, wie sie in den Heiligtümern von Hellas gestanden hatten, nur den ganz großen Räubern zur Beute, sondern in den kleinen Dingen des häuslichen Lebens zeigt Pompeji den Adel der hellenistisch-gräzistischen Kunst, im Bereiche und Vermögen eines jeden. Nicht ursprüngliche Schöpfungen namensgewaltiger Künstler aufzunehmen, unterfing sich Pompeji, sondern es wandte sich bescheiden an Geringere, die für billiges Geld das zu leisten vermochten, was im Kleinen stetige Freude bereitete. So schaffte Pompeji die großen Werke nach, mit denen Rom sich putzte, aber das war möglich, nur weil dem Vorbilde auf gutem halben Wege der eigene sinnenfrohe Drang entgegenkam. Es war eben das Be-

dürfnis jedes einzelnen, in greifbaren Gestalten das eigene Empfinden bestätigt zu sehen, und diese Empfindungen bildnerisch zu gestalten lag im Vermögen vieler kleiner Meister: Handwerksmeister, oftmals; aber wie noch in der Renaissance war auch in Hellas der bildende Künstler äußerlich ein Gewerbetreibender. Vielleicht stammt gerade daraus der frische Natursinn jener Künstler, wie zugleich der Adel jenes Kunstgewerbes; weil die Kunst es nicht verschmähte, auf dem festen Boden des Gewerbes zu bleiben, so entfernte sich auch das Gewerbe weniger von der Kunst.

Den Anblick eines Kunstgewerbes von reifer Feinheit: das ist es also, was uns Pompeji bietet. In der unmittelbaren Freude, die jene kleinsten Kunstwerke bereiteten und bereiten, spricht sich der Geist des Hellenentums aus; in dieser billigen Kunst des Durchschnittslebens liegt ein wuchtigeres Zeugnis jener Welt und ihrer Werte als in vielen hohen Schöpfungen. Es ist keine Kunst der Ausnahme, der reichen Käufer, die vielleicht bloß mit dem gezahlten Preise prunken wollen, sondern der bescheidenen kleinen Leute; nicht Werke einzelner, die als Persönlichkeiten über Zeit, Milieu und Rasse emporragen, sondern wiederum vieler Kleinerer, in denen sich gerade der Geist ihres Blutes, ihrer Umwelt, ihrer Zeit offenbart. Daß diese kleinen und kleinsten Leute überhaupt nach Kunst verlangten und sie erlangten, das ist das wesentliche, erfreuliche und vorbildliche.

Unzählige Berichte über Bräuche und Lebensumstände der alten Welt hat uns der gelehrte Sammler Athenaios hinterlassen, aber wo sein Wort uns vor dunkle Rätsel stellt, da hilft die Anschauung, die uns Pompeji gegeben, zu lebendigem Verständnis. Für den empfänglichen Sinn ist die Lebensstimmung des Hellenentums und seiner nächsten Abkömmlinge nicht mehr fremd: seine tiefe Quelle, die olympische Weltanschauung, ist uns in den Werken der Dichter erhalten, sein unmittelbares Wirken steht unseren Sinnen in Pompeji offen.

*„Tretet ein: denn hier sind Götter!“*

Das reife hellenistische Kunstgewerbe, in dem Pompejis Wert beruht, heißt den Blick immerzu von fesselnden Einzelheiten weg sich auf das Gesamtbild des pompejanischen Lebens richten, dessen Zeuge es ist. Wie in einem Brennpunkt vereinigt, klein aber vollendet, findet sich dies pompejanische Leben in der pompejanischen Häuslichkeit. Pompeji als Stadt in der Phantasie wiedererweckt, bot des reizvollen genug: die halbhohe Lage am Meere, von den nahen und doch nicht erdrückenden Bergen des Neapeler Golfes umrissen; malerische Tore, vor denen sich die Reihen ansehnlicher Grabdenkmäler dehnten; stattliche Plätze, säulenumstanden, schöne öffentliche Gebäude — Tempel, Theater, Thermen, Gerichtshallen; in den Straßen das ungezwungene Leben des Südens: überall durfte der offene Sinn sich von der Kunst natürlicher Bilder anregen lassen.

Aber all das tritt hinter der Anmut zurück, die das pompejanische Haus atmet. Noch aus den Mauerresten und Gemäldespuren haucht uns etwas von durchdringendem Leben an, und wirklich ist das Haus damals von höherem Werte für das Gemeinleben gewesen, als es heute das unsere ist. Das lebhafte und umfassendere Gemeinleben jener Kultur erdrückte doch nicht das häusliche Leben, hatte es vielmehr zur Voraussetzung — nur in innerlicherer und daher fruchtbarerer Form. Die Gesamtheit kann eben nur da ein ethisch-kosmisches Vorrecht erwerben, wo sie sich nicht von außen und oben dem einzelnen aufzwingt; aus freien, kleinsten Bildungen, von unten und innen emporwachsend: so allein wird das Gemeinleben aus vielköpfiger Ungeheuerlichkeit zu reichgegliederter, natürlicher Einheit; einzig so bietet es dem einzelnen einen Zweck, der seinem Wesen entspricht — die volle Verwertung seiner sprühenden Tatkraft. Die blinde Großstaaterei enteignet jede Selbständigkeit und kann daher Verbindungen nur dulden, soweit sie wirtschaftliche sind; die grenzenlosen Weltreiche



*Aufnahme Sommer*

HAUSEINGANG DER „CASA DI PANSA“

[*jenseits des Atriums sind Tablinum und Peristylion sichtbar*]

haben durch die ungeheure Massenmacht der Menge die unmittelbaren Menschheitsbildungen entwertet, entkräftet, zerbröckelt. Die Kultur der Vorzeit jedoch erwuchs organisch aus dem schollenständigen Leben: der Staat war wenig mehr, als ein Stadtgebiet, der enge Raum setzte dem Übergewichte der Gemeinde eine natürliche Grenze, und lebendig, selbständig blieben die sozialen Zellen: Persönlichkeit, Familie, Freundschaft.

Diesen sozialen Zustand verkörpert das Haus der alten Welt; diese Welt lernen wir im pompejanischen Hause kennen, dessen Hausplan ein Lebensplan ist.



AS HAUS, WIE ES UNS IN POMPEJI entgegentritt, ist ein organisches Gebäude: eine klare Grundempfindung findet hier baulichen Ausdruck und schafft einen echten Stil, notwendig, innerlich und daher bedeutend. Es ist das Atrium, das alle übrigen Räumlichkeiten um sich gliedert: nicht mathematisch, doch ideell der Mittelpunkt des Ganzen. Der alte „dunkle" einzige Raum der Bauernhütte hat sich hier zu freierer Behaglichkeit entwickelt. Nicht mehr zugleich Schlaf-, Wohn- und Eßstube, ist das Atrium doch das geistig ethische Hauptgemach geblieben, wo die heiligen Ahnenbilder in den „Alae", seinen Seitenflügeln, stehen und der kleine Familienschatz in bronzener Truhe verwahrt wird. Zunächst mag die Verbesserung dem Rauche des Herdes einen geraderen Ausweg geschaffen haben, als die Tür es war, und dann das Loch in der Decke gegen den Regen durch ein vierspitziges Dach geschützt haben, aber diese „Schildkröten" genannten Dächer sind doch wieder verschwunden. Die nun freie Regenöffnung des „Impluviums" verwandelte das Atrium in einen anmutigen Lichthof, den später die Galerie des zweiten Geschosses auf sicheren

Säulen umkreisen sollte; und der Regen fand wohl unten im Compluvium ein Gärtchen vor, das seiner harrte.

Aber so das Atrium veredeln konnte nur seine Entlastung durch Anbau neuer Räume: das Wohn- und Speisegemach drängte in die Tiefe als offene, nur rückwärts geschlossene Erweiterung, als Nische; die Schlafräume legten sich rechts und links, und als sie weiter wuchsen, reckte sich die Tür zu einem Gange aus. Dann ging die Umbildung weiter und zog den Garten hinter dem Hause ins Haus hinein. Das Wohngemach öffnete sich nun als „Tablinum" auch auf den Gartenhof mit seinen Säulen; und diesen Porticus (das „Peristylion") umfriedigten rings die neuen Baulichkeiten für die alten Zwecke: Speisesaal und Küche, das eheliche Schlafgemach und die Gesindestuben, und den alten Nutzdienst der Gemüsezucht übernahm ganz hinten gelegen das schmale Gärtchen, der „Xystos". Um Peristyl und vor allem Atrium ging dann das Leben im pompejanischen Hause; gerade weil solche freie Plätze Luft, Licht und Sonne in das Haus zu Gast luden, mußte das Haus den Hausgenossen höchlich genügen und ein behagliches Innenleben wecken. Hier mündeten alle Räume, hier trafen sich alle Glieder des Hausstandes, keiner wohnte nur neben den anderen, sondern alle lebten miteinander. Die Anlage des Hauses erzog denn die Insassen zu wirklich gemeinsamem Leben und faßte die einzelnen zu einer Ganzheit zusammen: ein Beweis wie die Baukunst ebenfalls L e b e n s f o r m e n schafft, sobald sie auf die wirklichen Empfindungen und Bedürfnisse ein- und von ihnen ausgeht.*) So kann eben der „Stil" nicht bloß ein beliebiges Kultur g u t sein, sondern ein Kultur w e r t, nicht bloß Ergebnis der menschlichen Tätigkeit, sondern Erzeuger und Förderer menschlicher Entfaltung.

Das Haus war von innen aufgebaut, so hatte es denn auch keinen Grund, sich zugleich dem Äußeren zuzuwenden; ohne die Außenwelt klosterhaft abzuweisen, konnte

---

*) Vgl.: „Die Lebensgesetze der Kultur", Kap. XXV.

es doch sich gegen sie abgrenzen. Dieser wesentliche Innenstil des pompejanischen Hauses läßt es denn auch nach außen ganz unansehnlich erscheinen. Ein ungegliederter Mauerring umgürtet die innere Mannigfaltigkeit; selbst Fenster waren vom Überfluß, da die Räume aus den Innenhöfen Licht und Luft empfingen. Wir finden denn auch im Erdgeschoß kaum ein erwähnenswertes Fenster zur Straße hinaus; wohl aber gibt es Fenster im Inneren des Hauses, und sie verwandeln die Gemächer in halboffene Hallen. Das Obergeschoß — wo es, selten, erhalten geblieben — weist hingegen kleinere Außenfenster auf; die landschaftlichen Gemälde gar zeigen oft Gebäude mit völlig entsprechenden, ja stattlichen Fenstern. Das sind allerdings dann Häuser in freier Ländlichkeit; das pompejanische Haus ist aber ein Stadthaus.

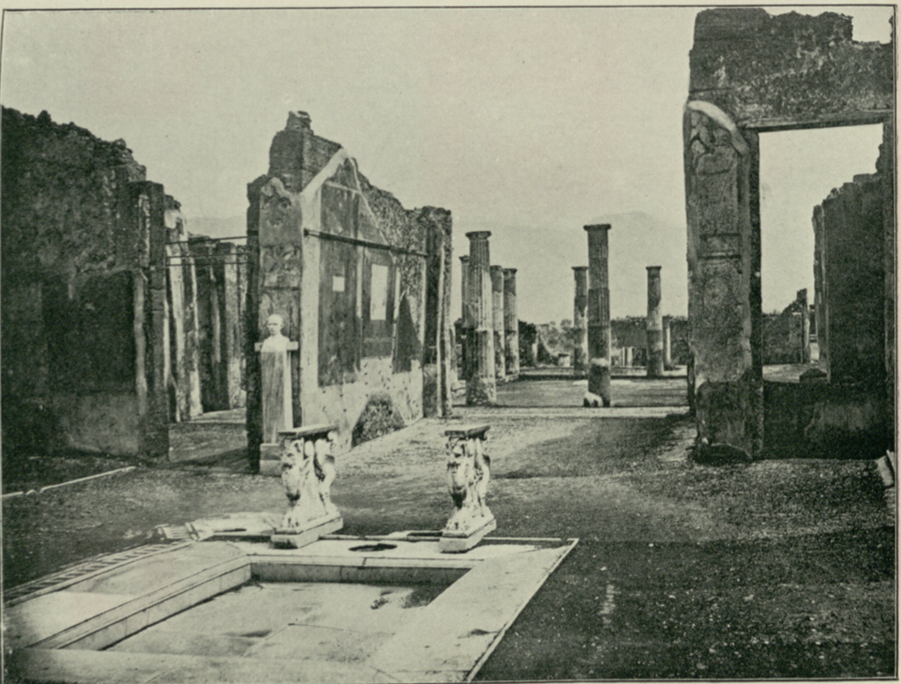
Also nicht, weil den Menschen jener Zeiten ein Ausblick ins Freie ein unbekannter Genuß gewesen wäre, fehlen dem pompejanischen Hause Fenster in unserem Sinne, sondern weil sie keinen nachbarlichen Einblick in Frieden oder — Unfrieden der Häuslichkeit wünschten. Die Grundempfindung ist hier die Souveränität des persönlichen Lebens und seiner natürlichen Bildungen; daraus quillt das Bestreben, unbefugter Beaufsichtigung und einer vielleicht verletzlichen Öffentlichkeit zu entgehen und möglichst im Innern sich zu entfalten. Baulich ausgedrückt ist das: Innenanlage des Hauses und, dadurch ermöglicht, ein entsprechend abweisenderes Äußere; unnötig bei verstreuter Siedelung auf dem Lande wird es ein soziales Erfordernis und daher Stil in den Gemeinsiedelungen der Städte.



MEIN HEIM IST MEINE BURG — KONNTE der Hellene in tieferem Sinne sagen als der Engländer, auch ohne sein Haus nach außen wehrhaft zu gestalten, wie eine Stadtburg des Mittelalters. Das Recht des Hausfriedens kann eben mehr sein, als Schutz vor polizeilicher Willkür; wo der Altar des „hegenden“ Zeus Herkeios stand und die Penaten walteten,

da war das Zusammenwohnen ein religiöser Dienst. Das eingeborene unverletzliche Recht solcher Lebensgemeinschaft quoll aus der ursprünglichen Frömmigkeit, welche die Hausgenossen verband, jede Eigenart als natürlich achten hieß und in lebendiger Duldung dem ganzen Maß und Gestaltung verlieh. Diesem Ideal der Hausgemeinde widerspricht auch die väterliche Gewalt nicht und nur scheinbar die Haussklaverei. Die väterliche Gewalt, obschon an sich kriegerisches Herrenrecht, mildert sich durch den natürlichen Herzensanteil des Vaters an seinen Kindern; in Rom zwar blieb es hart, aber Rom lauerte auch immer sprungbereit auf Raub. Das heranwachsende Geschlecht stand so nun wohl unter einem festen Willen, aber diesem Willen lag es fern, die natürliche Entfaltung zu unterbinden; so klaffte denn auch kein Mißtrauen zwischen Unterdrückung und Widerstand auf. Die Sklaven waren gewiß von den Ihrigen getrennt, aber als Erwachsene hätten sie in der Regel so wie so auf eigenen Füßen zu stehen gehabt; ihnen fehlte die Freiheit der Selbstbestimmung, aber meistens als Hausgenossen, gut behandelt, verbitterte ihnen kaum etwas den Dienst veranlagter Folgsamkeit. Das änderte sich erst, als mit übermäßigem Reichtume das Haus zum Palaste erwuchs, als das Gesinde zu einem Sklaventroß anschwoll, als die Häuslichkeit vom Schaugepräge erstickt wurde, als das Großstadtleben der Großstadtgesittung sich entwickelte: in Alexandreia und Rom. Aber eben da verfiel das Haus, weil es vom einseitigen Großgemeinleben außer Wirksamkeit gesetzt worden war. Das Haus als Kulturwert ist aber nur da, wo ein Miteinanderleben der Einwohner stattfindet.


NATÜRLICH GIBT ES IN POMPEJI ALLE möglichen individuellen Abweichungen von dem sozialen Grundplan des Hauses; aber das Wesentliche verliert sich nicht. Es gibt kleine Wohnungen von drei Räumen: der schmale Eingang führt an der Werk- und der Wohnstube vorbei zum Atrium,



*Aufnahme Sommer*

ATRIUM IM HAUSE DES CORNELIUS RUFUS

[durch das Tablinum geht der Blick auf das Peristylion]

das auch zugleich Hof und Garten ist, mit einer kleinen Nische, den Laren geweiht. In den Häusern, die an der Küste drei, vier Stockwerke hinabsteigen — ein häufiges Bild der italienischen Riviera —, gab es wahrscheinlich Mietswohnungen; vermietbar mögen die vom Innenhause gesonderten Oberstübchen gewesen sein, zu denen eine Treppe aus dem Verkaufsladen hinaufführte. Dann gibt es aber auch stattliche Häuser, vielleicht aus mehreren Häusern verschiedener Bauzeit verschmolzen — wie Baustoff und Stileinzelheiten verraten; geräumig für mehrere Familien haben sie doch nur einen Hausstand enthalten. Die „Casa del Fauno“ mit mehrfachem Eingang, mit doppeltem Atrium, mit kleinem und ganz großem Perystil ist ein solches Beispiel des Reichtums, dem die organische Anlage des Hauses geopfert worden ist. Aber wer sein Tablinum mit dem großen Alexandermosaik zieren konnte, besaß rollender Schätze genug, um sich über die alte, engere, doch echtere Grundlage erhaben zu fühlen.

Auch sonst bestimmten Geschmack und Verhältnisse des einzelnen über Verteilung, Zahl und Abmessung der Räume. Der eine Hausherr konnte eine kleine Zubuße zu seiner Haushaltung wohl brauchen und vermietete die Vorderräume an Handwerker, Händler oder Wirte, oder genehmigte ein duldsames „Chambregarnie“; ein anderer betrieb in seinem Hofe ein Gewerbe — etwa Bäckerei oder Tuchwalkerei — und hieß seine Sklaven die Waren an der Straße feilbieten; oder die Gemüse des Gartens wurden so abgesetzt. Selbst manch wohlhabender Herr ließ wohl den Wein seines Landgutes im eigenen Hause verkaufen, in der „cantina“, modern-italienisch gesprochen. So belebte sich denn die Straßenseite der Häuser mit jenem bunten Treiben der Garküchen, Läden, Werkstuben, wie wir es noch in Neapel miterleben können. Aber mancher wünschte keinen Verkaufsladen an seinem Hause, oder das stillere Stadtviertel hatte so wie so wenig Umsatz: dann ging die Gasse zwischen den hohen Mauern dahin und jeder konnte seine Aufmerksamkeit den ak-

tuellen Aufschriften widmen, die eingekratzt oder gemalt, pathetisch oder witzig oder ernst das öffentliche Leben begleiteten: nachbarliche Häkeleien, Lustbarkeiten, Wahlen, Notstände.

Doch das beschränkte sich auf die Oberfläche der Hauswand. Jeden störenden Eindringling, der nicht vielleicht nur vor dem Regen in der Vortür Schutz suchte, wies der Türwart weg, ein mosaikener Kettenhund — „cave canem“ — gab auch dem Wunsche des Hauses nach Ruhe unmißverständlichen Ausdruck. Und gegen die finstere Magik des bösen Willens und Blickes schützte ein verehrtes Lebenssymbol — das Zeugungsglied, in das Pflaster gemeißelt, in die Mauer gefügt oder an der Türwand mit roter, glückbringender Farbe gezeichnet; oder ein gemalter Schlangenaltar stellte den Ort unter den Schutz dieser alten geheimnisvollen Dämonen — ein zierlicher Knabe stellte wohl noch den Genius des Ortes leibhaftig dar.

Durch die Adern der Straße pulste das öffentliche Leben hin zum Markte, zum Theater, zum Tempel; die zurückeilende Woge brandete dann an der Schwelle des Hauses. Sie überschreitend zog sich der Bürger auf sich selbst zurück, angeregt und bereichert durch die Berührungen, Erlebnisse, Ereignisse der Außenwelt, und konnte in der ruhigen Veste seines Hauses sich sammeln und klären. Ob sein Atrium schlicht war oder von prächtigen, bunten Säulen umstanden; ob sein Peristylion in künstlerischen Terrassen aufstieg, wie bei Marcus Lucretius, und schöne Teiche und Pflanzen es schmückten, oder er sich mit einem gemalten Garten in der Hofecke und einer kleinen Muschelfontäne begnügte; ob er gesonderte Speisesäle für Sommerhitze und Winterkühle besaß oder die gemauerte Galgenbank seines Tricliniums mitten im Hofe stand: immer war der Pompejaner in seinem Hause ein König in seinem kleinen Reiche, Selbstherr in einer zur Natur gewordenen Umgebung, die nicht bloß baren Bedürfnissen Rechnung trug, sondern fort und fort einer Veredlung — einheitlicher Durch-

bildung — der in ihr lebenden Menschen diente. In Wahrheit: das pompejanische Haus war eine Kulturstätte.



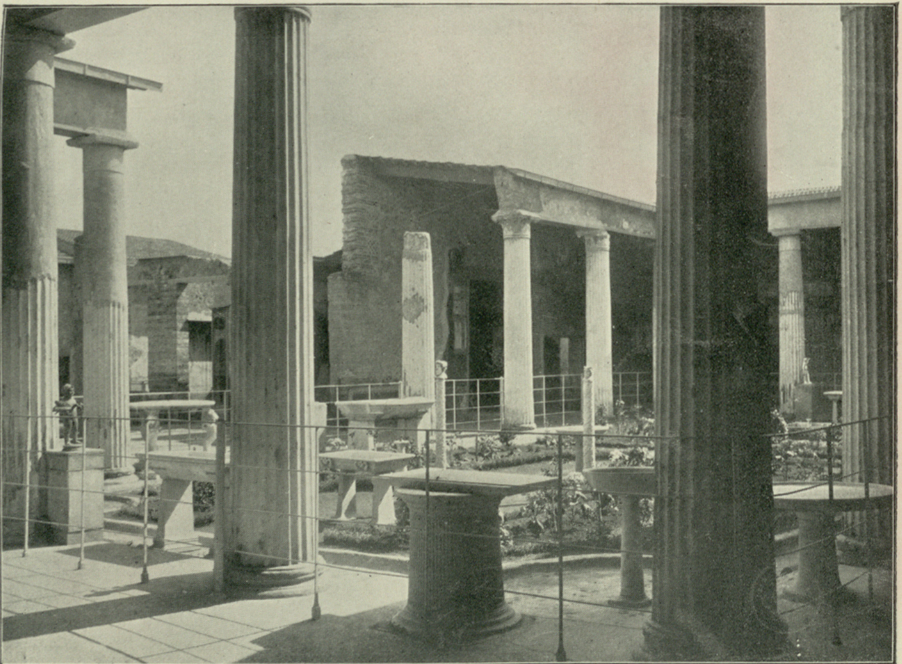
GANZ HELLENISCH IST DAS POMPEJANIsche Haus nicht mehr, sondern eben schon italisch-gräzistisch. Nahverwandt waren denn die Lebensempfindungen doch, und so ist die Verteilung der Räume wesentlich ähnlich; aber ihre soziale Aufgabe ist verschieden. Und das wird durch die Stellung der Frau bedingt.

Daß die Frauen in der alten Welt überhaupt eine geringere Stellung eingenommen haben, ist ein Ammenmärchen: schon daß sie Priesterinnen sein durften, zeugt dawider. Schließlich kommt es aber auf die Maßstäbe an: für die ehrliche alte Welt bedingten einander Leib, Seele und Geist als gleiche Werte. Es war daher keine Mißachtung, wenn dem Weibe die Hauptaufgabe als Geliebte, Gattin und Mutter zufiel, und keine Zurücksetzung, wenn sie sich auch um Küche und Kleider zu kümmern hatte, statt ihren frischen Geist durch Gelehrsamkeit abzustumpfen. Und überwog bei einer der Geist, so wußte sie ihn schon zur Geltung zu bringen: Corinna, Sappho, Diotima, Aspasia, Hypatia sind nur die ersten unter vielen Namen. Der Notstand unserer Überbevölkerung mag dem Mädchen jede Ausbildung wirtschaftlich anraten: dazumal wäre es eine Vergeudung ihrer Kräfte gewesen, eine Benachteiligung. Zwischen Hellas und Rom nun ist aber der Wertunterschied der Frau ein feinerer und im Grunde eine Form der verschiedenen Erziehungsideale, ein Ausdruck auseinandergehender Lebensziele. Wir finden dies im Gegensatze des hellenischen und des römisch-pompejanischen Hauses niedergelegt.

Das pompejanische Tablinum, die Empfangshalle, ist die innere Grenze des Hauses: das Diesseits stand nach Gastrecht den Besuchern offen; aber was jenseits der „schlund"artig schmalen Seitenkorridore, der „fauces", lag, war der Außenwelt verschlossen. Auch das hellenische

Haus hatte diese Zweiteilung: sie schied aber nicht Familie und Gemeinleben, sondern Frauen- und Männerwelt; um den größeren Gartenhof in der Tiefe lag das Gebiet des Weibes, vorne waltete der Mann, und er war der Berührungspunkt des öffentlichen mit dem privaten Leben. Wenn der Knabe, sieben Jahre alt, aus dem Gynaikeion ins Andreion aufgenommen war, fiel der weibliche Einfluß weg und er wurde Mann unter Männern. Früh dem Gemeinleben — in der Palästra — gegenübergestellt, ward der Knabe doch noch lange vom Paidagogen, dann in freundschaftlichem Bunde vom Liebhaber gehütet und gefördert. Das Mädchen, dessen Spiele und Träume meist im Gynaikeion blieben, ward ihrerseits von weiblicher Freundschaft erzogen, in Sparta sogar gymnastisch. Traten sich dann die jungen Leute entgegen, jeder in sich gefestigt, so suchten und fanden sie aneinander Genossen und Freundschaft, statt die wechselseitige Komödie von Herr und Sklavin, Sklave und Herrin aufzuführen. Bei den Italikern war die Persönlichkeit seltener und daher die Freundschaft weniger bewertet und geschätzt: die Sippe allein galt als soziale Zelle. Da blieb der Knabe im ungetrennten Hause lange unter der Frauen Obhut, er erstarkte nicht am Manne. Wenn es da nicht zu prüder Verbildung gekommen, so war die allgemeine naturfrische Lebensauffassung darum verdient — aber ist das Zufall, daß unter den Italikern jener freie Schwung der hellenischen Persönlichkeiten nirgends fühlbar ist?

Nun, Pompeji hat allerdings keine großen Persönlichkeiten geboren, aber das pompejanische Haus spricht uns umsomehr von der natürlichen Behaglichkeit des Durchschnittslebens. Das Leben der Persönlichkeiten ist mehr oder minder immer ein Martyrium, das Wesen der großen Persönlichkeiten ist unübertragbar und unnachahmbar, doch ihre Rolle im Menschenwerke ist auch eine besondere; das kleine erreichbare Glück aber setzt sich aus den Alltagsmächten der Erde zusammen. Daß es erreichbar ist, daß es mindestens möglich ist, Ver-



*Aufnahme Mauri*

PERISTYLION DES HAUSES DER VETTIER

nunft und Schönheit in das tägliche Dasein zu bringen, davon zeugt halbverschüttet, halbzertrümmert noch das pompejanische Haus.



SCHON REIN BAULICH IST DAS pompejanische Haus ein Werk echter Kunst; aber es hat einen um so höheren Wert, als es selbst wiederum nur der Rohstoff abermals erhöhten menschlichen Schaffens wurde. Der Geist, der sich in dem Grundgerüste der Mauern und Raumzellen verkörpert hatte, konnte nicht damit versiegen: lebendigem Empfinden stets neu entsteigend brachte er es ferner zum Ausdruck. Er überkleidete mit feinem Schmucke das Innere des Hauses: Fußböden und Decken, aber, mit weniger genickbrecherischem Prunk als die Renaissance, vor allem die Wände. Diese, auf die sich der Blick unwillkürlich, also zwang- und mühelos richtete, wurden das Feld, auf dem die Zierkunst lustig grünte und blühte.

Für den Pompejaner war seine Wand nicht ein totes Mauerstück, sondern verwandelte sich in einen Spiegel seines Empfindens. Die Wand gliederte sich ihm und drängte so zu vertiefter Belebung. Nur einseitig erscheint das als architektonische Regel; in Wahrheit wurzelt solcher Stil in der Lebensauffassung und diese in unfaßbaren Tiefen des individuellen Wesens. Es ist nur natürlich, daß eine Welt, wie die alte, die im Leibe den höchsten Beweis für die Seele erkannt hat, ein überaus feines Empfinden für den Raum besaß, in dem dieser Leib sich bewegt, und für die Bewegung des Leibes, die den Raum überhaupt erfüllt. Keine dürre, kalt erklügelte Symmetrie des Zollstockes ließ den Hellenen in jeder Kunst das innere Gleichgewicht aller Teile finden, sondern das Ebenmaß, das aus dem Zusammenwirken aller Sinne erwächst, war die untrügerische Magnetnadel

des Schaffens. Der Heldengesang der Ilias war wie der Parthenonfries ein Gesamtbild. In abgewogenem Rhythmus steigt, fällt und wächst der Anteil jeder Gestalt, jeder Bewegung, jeder Tat; das Wuchtige und Bedeutende baut sich auf dem Geringeren und Ruhigeren auf, um selbst im Größten zu gipfeln: der brausende Festzug im Zwölfgöttermahle, der wechselvolle, immer opferreichere Kampf vor Troja in der Totenfeier, mit der Achilleus seinen Freund ehrte; hier Kampf und Leid um Liebe, dort Rüstigkeit und Schönheit im Dienste der Gottheit — der eine lebendige Mittelpunkt ordnet alle Teile zu notwendiger, unvergänglicher Gestaltung. Jedes hellenische Bildwerk insbesondere spricht von der lebenzeugenden Macht, die vom Künstler ausging und die Trägheit des Erzes und des Marmors so beseelte, daß der ruhige Zusammenklang der Gliedmaßen doch nur verhaltene, schwellende Kraft verkündet; und die hellenischen Tempel und Theater beweisen im ganz Sinnfälligen, daß die Schönheit der Form nur die Überlegenheit innerer Gestaltung offenbart. Und dasselbe gilt von der Architektonik der hellenistischen Wandkunst.

In den Frühstufen ist auch die große, religiöse Kunst nur eine Form der Ornamentik, dann geht sie ihren eigenen steilen Weg; zuletzt aber lohnt sie der alten Nährmutter wieder durch Hergabe ihres Formenschatzes zum leichten Spiel der Zierkunst. Künstlerischer Wandschmuck war in der Blütezeit des Hellenentums wohl nur den Tempel- und Amtshallen vorbehalten, die Haus- und Zimmerwand blieb einfach, wenn auch farbig, und erst das reiche hellenistische Kaufmannstum schuf hierin Wandel. Nur daß der Geist des Hellenentums, wie er durch den Hellenismus den Gräzismus erweckte, nicht lange bei dem kostbaren, marmornen Wandprunk stehen blieb, sondern zurückgreifend eben Bilder aus dem Leben für das Leben an die Wände zauberte und die Weihe des Tempels so in das Haus zurücktrug: eine nur zu verständliche rückläufige Bewegung des sozialen Instinktes in Zeiten sozialer Lockerung. Ihre größte Form fand die

hellenische Baukunst in den Tempeln des VI. und V. Jahrhunderts, als das Gemeinleben am kraftvollsten war, die hellenische Bildkunst erreichte ihre Vollendung vom halben V. bis zum Schlusse des IV. Jahrhunderts, als die Entfaltung der Persönlichkeiten die reichste war; die hellenische Hauskunst erfüllte sich selbst aber erst, als das große Hellas zerbröckelt war, im Auslande, und in der pompejanisch-gräzistischen Wandkunst haben wir denn diese Nachblüte des hellenischen Geistes zu bewundern.



DER ÄLTESTE DER POMPEJANISCHEN Wandstile*) lehnt sich noch an den Reichtum Alexandreias an und strebt der gleißenden Marmortäfelung durch Inkrustation nach; das Verlangen nach solcher mondänen Augenweide war zu groß, aber das teure Gestein war nicht leicht zu erschwingen, und so mußte der Pinsel alle die bunten Sprenkelungen und Äderungen nachzeichnen. Die ganze Wand aber konnte wie aus wirklichen abgeschrägten Quadern zusammengesetzt erscheinen, und diese Künstelei wie Kunst. Doch dann tritt ein gesunder Rückschlag ein, und die Wandkunst will durch die Farbe allein wirken und bevorzugt einfache Gegensätze, rot gegen grün, gelb gegen blau, oder stimmt sich gar auf einen Ton: rot, schwarz. Und an dieser ruhigen, strengen Kunst schult sich nun die eigentliche und echte, die pompejanische Wandkunst kurzweg. Das Raumgefühl brach sich erneut Bahn und begann die Wand zu begreifen.

Das Auge des Beschauers entschied sich für den Mittelgrund der Wandfläche als den bequemsten Ort, und so mußte er zum Kern der ganzen Verzierung werden; was höher oder tiefer, rechts und links lag, wurde Nebenstück und Rahmen. Senkrecht und wagerecht, in doppelt dreifacher Gliederung zerfiel nicht, sondern verviel-

*) Die Mau so klassisch geschieden hat.

fältigte sich die Wand in neun Felder. Dazu kommt, daß diese Felder nicht von kalten Richtlinien zugeschnitten sind, sondern ihre Grenzen werden selbst zu Schmuckstreifen; auch teilen sich hin und wieder die Seitenfelder ihrerseits: eine Fülle darstellerischer Gelegenheiten! Daß sie nur selten mißbraucht worden sind, daß nur selten eine Überladung den Genuß stört, spricht nicht zuletzt für die reife Feinheit der hellenistischen und gräzistischen Kultur. Es kam ihr nicht auf Schaustellung ihrer Mittel an, sondern auf Verwirklichung ihres Zieles: die Sinne anzuregen und zu erfrischen, nicht sie abzustumpfen; nicht durch Unmaß zu zersplittern, sondern in Ebenmaß zu vereinigen. Und daher wirken die acht Randfelder der pompejanischen Wand doch nur als vier Glieder: Sockel, Sims und zwei Pfeiler, zur Erhöhung des Herzstückes.

Nah liegt es ja, daß diese innere Architektonik des pompejanischen Wandschmuckes wiederholt in die äußere Baukunst hinüberlangt, zur Nachbildung, auch Nachahmung baulicher Formen; da wirkt wohl auch noch der erste Dekorationsstil nach. Auch mit Stuck ließ sich der weiße Glanz des Marmors erstreben und die ganze Wand wurde dann etwa zu einer halberhabenen Ansicht eines Palastes: die Wand teilend flanken da hohe Säulen Ausblicke in stattlich gewölbte Säle, Pavillons und Hallen; daneben steigen Treppchen an, und geöffnete Türen zeigen das Treiben des Gesindes. Aber auch diese Scheinarchitektur wird mannigfaltiger durch die Malerei erbaut, und da türmen sich Galerien, Terrassen, Treppen und Bogen mit barocker Kühnheit — des phantasievollen Pinsels. Dieser, den letzten Zeiten Pompejis eigene Stil ist aber eigentlich nur ein Widerschein des zäsarischen Bautaumels, wie er drüben, jenseits des Golfes, in Bajae sich zeigte und dessen Höhepunkt an Ungeschmack im goldenen Hause des Nero zu sehen ist. Wie die Pracht der Hochrenaissance unmittelbar in das Barock übergeht, so hat sich auch die hellenische Kunst zuletzt wiederholt zu

*Vestibulum* *Atrium* *Tablinum* *Peristylion*



*Peristylion* *Vestibulum*

REKONSTRUIERTES HAUS

[*Haus des tragischen Dichters*]

*Aufnahme Sommer*

Zieraten gaukelnd über seine Wände, dem eigenen Sinn zur Erheiterung. Und die leichte Anmut dieses Getändels beweist, daß es eben nicht provinzlerisch plumpe Kopistenübertreibung war, sondern Geistesfreiheit und technische Feinheit.

Daneben lehrt diese Überlegenheit in der Formensprache doch, daß es nicht angeht, jedes Beiwerk einer antiken Darstellung als lebensgetreues Abbild anzusehen, wie manche Eiferer wollen, die, umgekehrte Naturalisten, jenes ferne Leben strengstens nach den Bildern begriffen wünschen. Gewiß schöpften die hellenischen Künstler, Priester der Natur, unmittelbar aus der Umgebung der Wirklichkeit; aber ihre Werke waren eben religiöse Taten, und so bringen sie denn Lebensideale zur Anschauung. Sie versündigten sich nicht an der Natur, sondern heiligten sie, wenn sie die reiche natürliche Schönheit jener Menschheit auch wirklich nur in auserlesener Form verewigten, und sie wiesen nur auf die großen Ziele hin, wenn sie sich über den Zufall stellten, dessen Götzendienst heute allein als Naturtreue gilt. Gar die Zutaten des äußeren Kulturlebens — Kleider, Geräte, Gebäude — hatten nie eine peinliche Gewissenhaftigkeit zu verlangen; und so dürfen wir uns an der pompejanischen Phantasiearchitektur ergötzen, gerade weil sie, weder naturalistisch noch klassizistisch, von Freiheit künstlerischen Empfindens und dem scherzenden Spiele launiger Unbefangenheit zeugt.




ORGE FÜR DIE UNGEZWUNGENHEIT der Betrachtung hatte die große Einteilung der Wand bestimmt. Nun waren die Zierlinien um das Mittelfeld gegeben; ernsterer Aufgaben entlastet,*) weil nicht wie bei freien Geräten an deren Zweck gebunden, konnte die Ornamentik den bun-

*) Vgl. in den „Lebensgesetzen der Kultur". S. 169 ff.

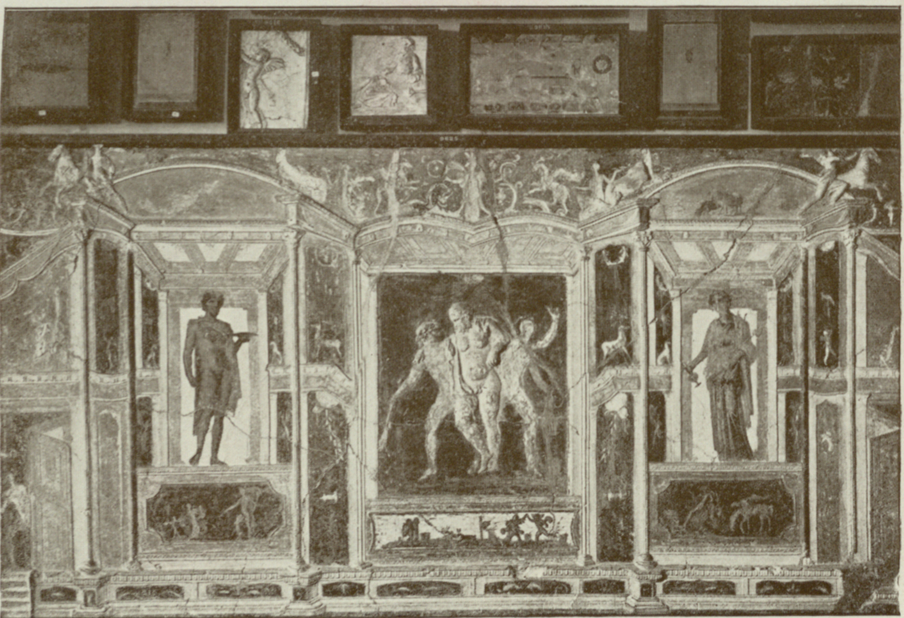
ten Faden ihres Geplauders spinnen. Spielend befolgt sie hier die Gebote ihres Wesens und weiß den Sinn durch Stetigkeit zu lenken, durch Wechsel anzuregen, und die Gliederung der Wand erleichtert ihr eine gefällige Symmetrie, die wieder beruhigt. Da tragen die senkrechten Linien den Blick leicht empor, ob nun Säulen einander übersteigen oder Halmbäume schlank in die Höhe wachsen; die wagerechten Leisten führen den Zuschauer durch Landschaften, oder Jagdszenen sprengen an ihm vorbei. Die Ecken aber sind keine toten Punkte, sondern offenbaren den rhythmischen Fluß einer Phantasie, die überall Leben sah. Da steht wohl ein beflügelter Knabe und trägt auf seinem Haupte eine Pflanze, die weiter oben zur Säule wird und in neue bunte Gewächse übergeht; der Fuß des Genius läuft aber in die zierliche Schneckenlinie eines noch knospigen Akanthusblattes aus, das mit seinen Windungen den starren Bruch des Winkels ausfüllt und den Blick aus der Höhe in die Breite überführt. Dann geleitet den Blick etwa ein Zug sich tummelnder Seegreife, bis er an dem aalförmigen Leibe eines Seepferdes oder Delphins wieder aufstrebt und von neuem hinanklettert. Immerzu findet das Auge neue Ermunterung: da streckt sich ein gefiederter Seitenast aus, oder ein farbiges Band, von Vögeln im Schnabel getragen, verlockt zu einem Seiltanze; oder der Baum wird zum Kandelaber, dessen mannigfaltige Knäufe, Riefen und Platten ebensoviele Sprossen sind, auf denen der Blick unermüdet hinansteigt.

Von der unendlichen Abwechslung dieser Gestaltungen, von den zahllosen Gruppen und Szenen kann nur das schauende Auge sich staunend überzeugen; die Zunge ist da ein schlechter Vermittler. So zeigt ein einziger marmorner Türrahmen eine umlaufende Ranke von Akanthusspiralen, und alle vierunddreißig sind verschieden! Dazu lebt zwischen den Blättern, Stengeln und Stacheln eine kurzweilige kleine Welt von Vögeln und Käfern, von Hasen, Mäusen, Eidechsen und Schnecken: das fliegt und hüpft und kriecht, das pickt und nagt

und schnappt, das jagt und verbirgt sich, keinmal wiederholt, im Labyrinthe des vielgestaltigen Gewächses.

Phantasie — ja! aber mehr noch war das ein ursprüngliches Mitleben des Menschen mit der Natur, das ihm so ungesucht Schätze an Natürlichkeit, Anmut und Laune einbrachte. Nur ein so reichgebildetes und williges Auge, nur ein so fein pulsendes Empfinden durfte es denn wagen, über die Natur hinauszugehen und Formen zu verbinden, die sie getrennt hatte. Nur der naturfromme Sinn, dem jede Form innere Bewegung enthüllte und dem jede Bewegung zur Gestaltung führte, konnte aus Mensch und Tier die Faune, Kentauren, Tritonen und Nereiden schaffen, konnten Seepferde und Seegreife zum Dasein wecken, konnte aus Blumenkelchen zarte Kindergestalten hervorwachsen lassen und Ranken auf menschliche Gliedmaßen pfropfen. Diese Unmöglichkeiten, die pompejanische Kunst zeigt sie als wirklich; diese Fabelwelt, sie lebte an der pompejanischen Wand und zauberte in die kahlen Gemächer eine Laube von Girlanden, geflochten aus allem, was hübsch und bunt und lustig war.

Was ist unsere Wand daneben! Das Mittelalter behing die Mauern mit Waffen und Wappen, die Renaissance allein begriff wieder vorübergehend ihren Wert und schuf darauf ihre glänzendsten Werke. Das Gobelin ist schon nur Surrogat und endlich die Tapete! Welch ein Ungeschmack entgleister Ornamentik hat uns anderthalb Jahrhunderte mit dem Alpdrücken der Zufallsfratzen plagen dürfen, die aus dem eintönigen Wust der verzerrten Blumensträuße grinsen. Da war die düstere Täfelung und die kalte Tünche doch noch weniger schlimm, denn ein schönes Bild konnte sie beleben; aber die Tapete mit ihrer Unkunst schlägt jedes Bild tot. Selbst der frische Drang des neuesten Kunstgewerbes tastet noch, und der Dreiklang seiner Schnörkel, die echtere Stilisierung der verwendeten Lebeformen hat noch erst den Ausweg zur Kunst zu finden: n i c h t etwa in Nachahmung pompejanischer oder hellenistischer Formen, sondern in der unbeschränkten Erfassung unserer Lebensbedingungen



*Aufnahme Alinari* *Neapel: Museo Nazionale*

WAND MIT STUCKRELIEF UND FRESKEN

*In der Mitte: Der trunkene Silen von Faunen gestützt (Stuck), links: Priester mit der Opferschale, rechts: Priesterin mit Opferkrug (Fresken)*

und unserer Sinnesempfindungen; dann werden unsere Räume nicht mehr geschmacklos geputzt, sondern geschmückt sein. Wahrscheinlich hat bei uns in Anbetracht unseres besten Kunstgewerbes, der graphischen Reproduktion, nur die musterlos einfarbige Wand, etwa mit landschaftlichem Friesstreifen, die Aussicht, als künstlerischer Erzieher zu dauernder Bedeutung zu gelangen.

Nicht ein entbehrlicher Putz war dem Pompejaner seine verzierte Wand, sondern eine zweite Haut, durchblutet von seinen Empfindungen; nicht ein abstumpfendes Etwas, sondern die Oberfläche seiner Seele und immerzu ihr Bildner. Dieser durchbildete Schmucksinn des Pompejaners stellt dem Gräzismus, wieviel mehr dem Hellenentum das Zeugnis, daß unter seiner Herrschaft Menschenwerk und Kultur einmal im Einklang gewesen.



DIE ZIERKUNST DER SCHMUCKEN pompejanischen Wand würde doch nur eine Äußerlichkeit sein, wäre sie die einzige Betätigung der pompejanischen Sinnenfreude gewesen; der Ruf des vollsaftigen Lebens müßte schwach gewesen sein, wenn es keinen anderen Widerhall geweckt hätte als das leichte Spiel der Ornamente. So aber zeugen die pompejanischen Wände durch die Gegenstände ihrer Darstellungen von dem Pulsschlag der Empfindungen, Wünsche und Bilder, die den Pompejaner beseelten.

Die pompejanische Malerei ist achselzuckend als „Illustration“ bezeichnet worden, als einigermaßen kühler und belangloser Anschauungsunterricht in den heiligen Geschichten der hellenischen Welt; da das erste und letzte denn doch das greifbare Leben ist, wäre es wahrlich auch kein schlechtes Lob für die hellenische Malerei, „Erleuchtung“ und „Belichtung“ des Lebens gewesen zu sein. Aber kühl, belanglos ist sie jedenfalls nicht, und ihre besten Werke reden, auch ohne daß es nötig

wäre, die Fabeln zur Erklärung heranzuziehen; über die Fabel und den Inhalt mancher Gemälde ist langer Streit gegangen: Freude hat aber schon ihr erster Anblick gewährt.

Allerdings läßt die abweichende Technik die Gemälde der neuen Zeit andere Wirkungen erreichen — und erstreben; aber die hellenische Malerei ist auch in Freilicht und Freiluft des Südens erwachsen, Hand in Hand mit der Bildhauerei — beide das Spiegelbild der palästrischen Nacktkunst. Weil vor allem das Ebenbild der Göttlichkeit, ihr edelster Tempel, der Leib gefeiert werden sollte, hatten jene Künstler wenig Grund, ihren Pinsel zu verfeinern, um in hundertstel Tönen der Farbe zu zeigen, wie sich etwa in feuchtem Baumschatten oder im Halbdunkel eines verglasten Gemaches Gewand und Körper zusammenstimmen lassen. In den dunstigen Niederlanden hatte das weiche Öl verschwimmende, aufgelöste Umrisse wiederzugeben, und das Geburtsland der Ölmalerei ist auch das Rembrandts; in der Wasserstadt Venedig konnten Tizian, Tintoretto und Veronese die Kunst der Farben dämpfung aufs höchste steigern: dafür preisen wir sie ja auch als Meisterkoloristen; im klaren Hellas wollte aber die Farbe gar nicht verflimmern, sondern pralle Glieder zeichnen. Was droben steif, klobig und unlebendig erscheinen müßte, wurde hier unten zu freier, natürlicher Schlichtheit, und die strenge Schule*) konnte sogar als künstlerische Farben nur rot, gelb, weiß und schwarz ausrufen, violett, blau und grün aber verbannen: und doch fanden ihre Werke die höchste Bewunderung. Noch die Frührenaissance, wie auch etwa van der Goes oder selbst der Erfinder der Ölmalerei, van Eyck, verlangten nach der Wucht der Farbe, nach dem Vollklange lebhafter Töne; Michelangelo, der Bildhauer und Künstler des Nackten, verachtete die Ölmalerei als weibisch-dilettantisch und

*) Dass der Streit um die antiken Farben seine Lösung in der Psychologie ästhetischen Raffinements findet, ist eine Bemerkung des französischen Philosophen Frank Abauzit.

Lionardo, der doch den Zauber des Helldunkels beherrschte, suchte nach der Technik der polygnotischen Kunst; wie wieder Böcklin neue Kraft in den älteren Mitteln zu finden wußte.

Gewiß hat die pompejanische Malerei Grenzen, und ihre Eigentümlichkeiten stammen auch daher, daß sie nicht auf Leinwand oder Holz, auch nicht auf dem eiligen Kalkbewurf des neueren Fresco schuf, sondern daß ihr nahezu die ganze Wand, durch die Vorbehandlung der Schichtung, die Farbe in Ruhe aufzunehmen gestattete; aber die herbere Technik ist schließlich doch nur das Werkzeug eines gefestigten Geistes. Denn die hellenische Malerei ist die Malerei der Linie, sofern eben die Linie die Form und in der Form das innere, bewegte Leben offenbart; sie ist aber doch auch Kunst der Farbe, weil das Blau des Himmels, das Grün der Bäume, das Rot der Wangen den Hellenen allzu lieb war, als daß sie darauf ganz verzichtet hätten. Die farbigen Trachten, die bunten Tempel, die bemalten Bildwerke beweisen ihre Hochschätzung der Farbe, die durch die Verwitterung der pompejanischen Farbtöne nicht widerlegt wird. Einzig da, wo blasse Müdigkeit, vergrämte Geistigkeit und nordischer Nachtspuk durch das zitternde Spiel gebrochener Farben und Lichter zu interessanter Lebendigkeit gesteigert werden soll, da muß die hellenische Malerei sich bescheiden: deswegen ist ihr doch längst nicht die Darstellung schwankender, keimender, halber Gefühle versagt, die heute für das wahre, weil allein geduldete, Seelenleben gelten.



ALL DAS SPÄTERE STOFFGEBIET UMfaßt auch die pompejanische Malerei: nur das Porträt war damals fast ausschließlich dem Bildhauer überwiesen und tritt hier ganz zurück: die Bilder des Ehepaares Paquius Proculus mögen genannt sein. Sonst aber gibt es Stilleben und Genre, Landschaft und Tierstücke, vor allem aber die „Historien“-malerei,

die hier eigentlich in der religiösen aufgeht. Die architektonische Gliederung der Wände, auf denen alle diese Arten vertreten sind, sondert sie nun nach ihrer inneren Würde — am Menschen gemessen. Das Stilleben, das Genre, Landschaft und Tierstücke, soweit sie allein den Inhalt ausmachen, sind fast durchweg auf die Rahmenfelder beschränkt, und selbst die beiden großen Nebenfelder rechts und links sind für bedeutendere Bilder bestimmt. Vorwiegend sind es also die wagerechten Schmuckstreifen, wie die ideellen Gesimse und Sockel, die im engen Anschluß an die reiche Ornamentik dem Klein- und Stilleben, den Tieren und Bäumen Unterkunft gewähren. Diesen Wertunterschied verstärkt es auch nur, daß die Nebenbilder sorgloser ausgeführt sind.

Zweifellos steht im Mittelpunkte der hellenischen Kunst der Mensch, und die außermenschliche Natur hat im wesentlichen ein Recht auf Beachtung nur, weil sie eben den Menschen umgibt; da sie ihn nun aber ja umgibt, so empfängt sie auch von ihm seinen Lebenssinn, und Tiere wie Pflanzen führen in der so begriffenen Natur ein bewußtes Dasein: wodurch ihr menschlicher Wert dann wieder wächst. Es ist denn auch falsch, der hellenischen Kunst das Verständnis für die „Landschaft“ abzusprechen: schon der Glaube an den Ortsgeist, den „genius loci“, an die Quellnymphen, Baumdryaden, an die Wald- und Wassergottheiten beweist das Gegenteil. Aber vermenschlicht, polytheistisch, wurde sie davor bewahrt, Selbstzweck zu werden. Wiederum ist es hier erst der niederländische Sinn gewesen, der für die moderne, mitteleuropäische, nebelkalte Gesittung in den Triften, Baumgruppen, Waldwinkeln Kunstwerte an sich entdeckte, und die Sentimentalität eines menschenflüchtigen Pantheismus erwarb dann der einsamen Natur immer weitere Verehrung. Der Hellene, als Südländer, nahm aber die Natur als Fassung des Menschen, und gerade mit und an ihm gewinnt die Landschaft ihre schauerliche Größe oder enthüllt ihren anmutigen Frohsinn: so wird, bei Homer, der Sturm auf dem Meere dop-



*Aufnahme Alinari* *Neapel: Museo Nazionale*

DER CENTAUR CHEIRON UNTERRICHTET ACHILLEUS
IM LAUTENSPIEL

pelt furchtbar und lebendig, weil er Odysseus auf seinem Wracke peitscht, und bei Theokrit steigt der Duft der Erde, der Weinberge und Ölbäume gerade zwischen den Scherzen und Sorgen des Hirtenvolkes auf.

Die Malerei, wie wir sie aus Pompeji kennen, begnügt sich nun zwar in den wichtigeren Gemälden die Landschaft bloß anzudeuten. Doch ist das im Grunde eine Verdichtung, wenn das Gebirge von einem Felsen und der Wald von einigen Bäumen dargestellt wird: denn die menschliche Szene, der wahre Inhalt des Bildes, spielt sich ja doch auf kleinstem Raume ab, und die Schilderung der weiten Landschaft würde bloß, den Blick zerstreuend, den Menschen entwerten. In den kleineren Darstellungen hingegen kommt sie, wie billig, zu selbständigem Recht. Da geht ein Wanderer an einem ländlichen Heiligtume vorüber, ein altertümlicher Hermes weist ihm den Weg, an den steilen, zerklüfteten Bergen, die das Tal umschließen, steigt aber ein durchsichtiger Zypressenwald empor: wie der Dreikönigszug des Benozzo Gozzoli in der medizäischen Hauskapelle solchen Wald auf toskanischen Hügeln zeigt. Oder wir sehen einen Altar mit steinernem Säulenpaar: durch den Galgen des Friesbalkens ist der mächtige Seitenast einer gegabelten Eiche gewachsen; wie sich auch sonst öfters prächtige Steineichen finden in gut durchgeführtem Baumschlage, oder Platanen. Dann erblicken wir inmitten ferner Bergketten eine Meeresbucht, in die sich eine Landzunge reckt, ein Tempelchen tragend. Tempel, Kapellchen, Götterbilder sind sowieso nicht selten und auch Ruinen — eine Gabe der Bürgerkriege — fehlen hin und wieder nicht, Säulenstümpfe, verfallende Hallen und Gänge: also wirklich landschaftlich-romantische Stimmung! Wir begegnen ländlichen, schlichten Häusern, stattlichen Gebäuden und gar einer ganzen reichen Hafenstadt, wie denn das Wasser des Neapeler Golfes augenfällig auf die Darstellung einwirkt.

---

N LANDSCHAFTLICHEN GRUND SIND wiederholt die Tiere gesetzt, zu gegenseitigem Vorteil: kommt doch später in den Tierstücken von Jordaens sein Mithelfer Rubens gerade auch als Landschafter zur Geltung. So geht die Jagd an der Peristylwand der „Casa della Caccia" in einem Walde vor sich. Aber wie die Landschaft phantastisch wird, werden auch die Tiere unbeholfen, wo die Anschauung — die lebendige Empfindung — ausgeschlossen war: in den Nilbildern, wo Zwerglein gegen Flußpferde und Krokodile kämpfen. Hingegen sind von echter Naturtreue die einheimischen Tiere: die Katze, die eine Wachtel würgt, der Hase, der an Trauben nascht, die Fische, die Hunde, Wölfe, Hirsche, Eber. Die Rosse auf dem Mosaik der Alexanderschlacht sind voll Leben, und selbst der Löwe auf einem großen Orpheusbilde — obschon trotz der zirzensischen Tierhetzen schwerlich geschaut — hat wenigstens jene stilisierte Natürlichkeit der hellenischen statuären Löwen. Wenn die Tierbilder dazwischen nicht genügen oder konventionell erscheinen — wie die Schlange an den Hausaltären — so liegt die Schuld in der Regel wohl daran, daß den ästhetisch-religiösen Bedürfnissen der meisten Pompejaner doch nur die Kunstfertigkeit biederer Handwerker zu Gebote stand. Doch jedenfalls ist es noch erfreulicher, die Tiere verkünstelt, die Menschen aber lebendig geschildert zu sehen, als, wie auf japanischen Gemälden, die Tiere und Blumen von staunenswerter Treue und Lebendigkeit zu finden, die Menschen aber in steifer, gespreizter Herkömmlichkeit.

Die weiteste Verwendung findet das Tierleben doch in einer höheren Ornamentik, und hier ist eines der beliebtesten Bilder der fliegende Schwan, wohl auch paarweise, als Gegenstücke, vertreten: aber dieser Flug ist kein gestreckter Zug, sondern ein Aufstieg, der den Blick lenken soll und in der Beugung des langen Halses den Übergang zu flatternden Zierketten findet. Und dann geht die Darstellung der Tiere fast unmittelbar in das

Genre über: Jagden, Kämpfe und Wettrennen zwischen Tieren und Genien sind ein häufiger Anblick; aber da sind die Genien schon bald die Hauptsache. Vorzüglichkeit der bildnerischen Menschentreue zeichnet dieses Genreleben aus, das hier besser Genienleben hieße; was bei uns verhutzelte Heinzelmännchen, greise Erdgeisterlein und bärtige Wichtel sind, waren dort liebreizende Knabengestalten.

Knabenmut und Knabenlust atmet so aus all diesen kleinen Gestalten der pompejanischen Wand, den Putten der Renaissance verwandt, aber doch oft um eine Stufe erwachsener, reifer, freier. Wir belauschen diese heiteren Geister in ihrem ganzen Treiben und Wirken: sie musizieren und laufen und schreiten zierlich einher, in immer neuen, überraschend verschiedenen Stellungen, doch unausgeklügelt reich, wie die Natur selbst; auf den Sportplätzen könnte sich unser Auge wieder an diese bewegte Schönheit gewöhnen. Eine Stuckdecke aus dem nahen Gragnano leistet hierin in ihren Kassetten das höchste. Anderswo sehen wir diese Genien-Knaben, und manchmal auch Mädchen, beim Blumen- und Traubenpflücken; wir finden sie — gleich ihren fernen Genossen im Köln von ehedem — zimmern und schmieden, walken und keltern, oder sie kämpfen putzig mit Ungeheuern. Stets gegenwärtige Schutzengel begleiten sie das ganze Leben und rufen sich dem Pompejaner von seinen Wänden immerzu tröstend ins Gedächtnis. Wo sind sie hin, die freundlichen Kobolde?! Das neugierige Weib des Bürgermeisters von Köln ist ein Symbol! Selbst zersetzt und unfähig zu schöpferischer Lebensgestaltung, haben wir die Dinge zerfasert und zersplittert, bis uns das letzte Atom zu einer Summe von Nichtsen wurde; blind für den Kern unseres eigenen Wesens, entgeistet übergeistig, haben wir, den Bauern im Haslitale gleich, den blühenden Ast als unnütz abgesägt, auf dem die winzige Götterwelt der Naturmächte guter Dinge saß und uns zulächelte. Nun fronen wir, aus Habsucht verarmt, allesamt dem Alleingotte Mammon.

Das Hellenentum, obschon es in der olympischen Sittenreligion einen Menschenhimmel erklommen hatte,*) hat sich doch nie von der Natur entfernt, und die Erde ihres Himmels bildete die alte Naturfrömmigkeit, die überall individuelle Lebensmächte erkannte. Ihnen zollte er denn auch Dank und Verehrung, wenn er als ihre lichteste Offenbarung knabenhafte Genien in seine Gegenwart bannte, in den Gemälden, im Schmuck seiner Wände. Und wenn dieser Glaube nicht mehr getan hätte, als durch seine anakreontisch-lieblichen Verkörperungen das Auge zu erfreuen und den Sinn zu erfrischen, so ist er schon ein Segen und ein Lebenswert gewesen, den wir wohl brauchen könnten.

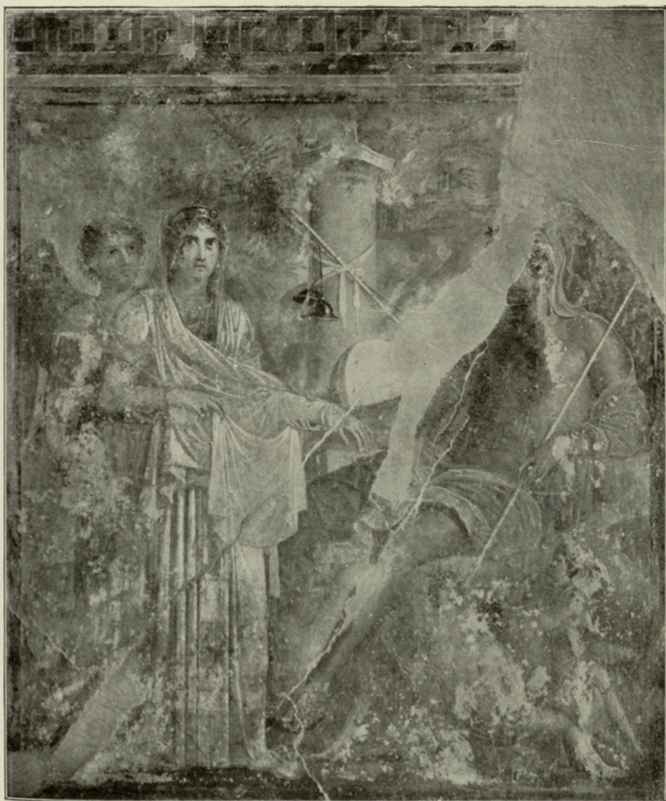


RUNDLEGEND TIEF, STREIFT ALSO IN Pompeji die Genremalerei das Kleinlich-Läppische ab, was ihr als Art eigentlich anhaftet; die Belanglosigkeit des netten Zufalls- und Zustandsbildes weicht einem Netz feiner und fester persönlicher Beziehungen, und der Inhalt wächst dem Ernste des Religiösen, Heroischen und Erotischen entgegen: der Knabe wird Ephebe, die kleinen Händel der Genien werden zu den Heldentaten der großen Vorzeit und das lockere Band ihres Einflusses wird zum innigen Gefühlsaustausch zwischen den Göttern und den Menschen. So leitet in der pompejanischen Kunst die Genienmalerei unmittelbar zur großen über.

Dieselben Genien treten zunächst noch auf, aber es sind nun herrliche Jünglinge, die fackeltragend den blauen Himmel durcheilen, fleischgewordene Lichtstrahlen; oder sie sitzen in der Gestalt ihres Herrn und Meisters Eros am Wasser und helfen der Liebesgöttin beim Angelfang; oder sie schreiten als Musen einher und stehen gar, sich einem apollinischen Sonnengotte nähernd, da, die Sonnenscheibe in der Hand und eine

---

*) Vgl. „Lebensgesetze der Kultur", Kap. XVIII.



*Neapel: Museo Nazionale*

ZEUS UND HERA

flammende Korona um das Haupt. Wie die Genien sich so zu den großen Göttern erheben, räumen sie andererseits auch geringeren Geistern den Platz, jenem derberen Elf- und Nixenvolke der Faune und Tritonen, diesen wilden Schößlingen der Natur; oder es sind Bakchantinnen, die sich im Rausche des dionysischen Mysterienreigens wiegen, und an diese reiht sich gar die schwere Reiterei der Kentauren und Kentaurinnen an, die in ausgelassener Liebeslust dahersprengen; oder Nereiden, die auf dem Wellenrücken der Seerosse dahinziehen, vertreten die geringeren, älteren, erdständigeren Gottheiten.

Sehr oft sind diese geringeren Mächte aber nur die Begleiter eines größeren Gottes und finden dann auf den Seitenfeldern der Wand ihren angemessenen Platz, indes das Hauptfeld dem Mächtigeren vorbehalten ist: so sind die Faune, Hermaphroditen, Satyrn, die Bakchantinnen auf den Nebenbildern nur scheinbar selbständig, in Wirklichkeit aber das Gefolge des Dionysos, der im Mittelbilde dasteht. So werden auch Priesterjünglinge und -jungfrauen in der nächsten Nähe der Gottheit abgebildet, der sie zugehören, und dann wird die ornamentale Teilung der Wand fast nur eine Kulisse, hinter der zusammen, in plastischer Reihe, die Teilnehmer des geschilderten Ereignisses sich befinden.

Eine wahre Grenzlinie ist aber doch da, wo alle diese Gestalten nicht mehr bloße Typen und Gattungsbilder sind, sondern persönlich werden, als Namen und Charaktere in das große Pantheon der Mythologie einrücken, und so zum Beschauer von persönlichem Leben und Erleben sprechen, mag dieses auch ewig-allgültigen Inhalt haben. So lieblich, reizvoll, fesselnd die vorerwähnten Gestalten und Bilder in der frischen Formengebung wirken, sie übertrifft doch weit der Schauer, der den Sinn beim Anblick eines solchen persönlichen Bildes packt; als ob tatsächlich Leben aus diesen verblaßten Farben und bald ganz verwitterten Linien strömte! Ein wehmütiger Stimmungszauber weht den einsamen Beschauer an, ein Weihegefühl ergreift ihn, das nüchterne

Worte nie wiederzugeben vermögen; aber es kommt zu lebendigem Ausdruck in dem feinrhytmischen Liede „Ein Wiedersehen“:

Der Himmel blaut ins rote Gemach herein,
im mosaiknen Estriche spriesst das Grün
und mählich wächst der Sonne Schatten.
Raschelnd die scheuen Lazerten huschen.

Welch Bildnis grüsst mich dort von der Wand so hold?
Mit weichen Händen hält er die Flöte fest,
die volle Lippe streift die Rohre,
bräunliche Locken sein Haupt umwallen.

Er zieht die dunklen Brauen zur Schläfe hoch,
die grossen Augen lächeln mich schelmisch an;
nun lächeln auch geschwellt die Wangen,
senkt sich das Haupt Melodieen folgend.

Es ist so still — ich höre nun wohl dein Spiel,
den leisen, süssen Ton deiner Syrinx – ja ....
wo kommst du her, mein Knab Olympos?
Lebst du denn? Find ich dich hier auf Erden?!

Die Lippe kräuselt sich und das Auge lacht:
Er spielt und spielt und redet kein Wort zu mir,
und Röte färbt die braunen Wangen.
Kenn ich dein Lied doch, dein Lied ist ewig ....

(Aus „Auferstehung“, Irdische Gedichte von Elisàr von Kupffer.)

An der Wand eines kleinen, einsamen Hauses, dem des Lucius Cornelius Diadumenos im Vico del Balcone Pensile findet sich dieses wertvolle, wenig beachtete Bild; zum Rot der Wand stimmt fein das olivgrüne Rund, aus dem der lächelnde, gebräunte Lockenkopf des Schalmeienspielers blickt. Aber das ist nicht bloß ein hübscher Hirtenknabe Campaniens, der eine Rohrpfeife bläst, nicht bloß das Bild eines dem Maler oder Hausherrn lieben Lebenden, sondern dem Pompejaner war es eben auch das Bild des schönen Olympos, um den einstens Marsyas oder gar Pan selbst geworben — wie das die schöne Neapeler Marmorgruppe verherrlicht. Hier ist er allein, aber der ganze Sagenkreis, dem er angehört, lebte dem Verständnisse der Zeit, die das Bild geschaffen, und des Mannes, der es sich stets vor seine Augen gewünscht. Und doch wiederum ist es nicht bloß der Held einer

fernen Fabel, sondern die menschgewordene Schelmerei der Lebenslust, die sich ihres Liebreizes freut und im Spiel der Kunst eine höhere Offenbarung sucht, ein tönendes „Ja“ seines Daseins.

Diese umfassende Bedeutung der mythischen Darstellungen darf nicht außer acht gelassen werden. Halb Dichtung, und als solche naturreligiöses Evangelium, halb ursprüngliches Menschenleben, das jeden Tag seine Wiedergeburt feiert und in der Freude, die es erzeugt, seinen ewigen Adel findet — das war dem Hellenentum die Mythologie in der Kunst, das ist die ganze Kunst. Und wesentlich nicht unähnlich haben die Renaissancemaler — darin echte Naturkinder der Sinnenfrische — die heiligen Geschichten, die ihnen gelehrt worden waren, mit dem Blute persönlichen Empfindens belebt, und haben das fromme Schauspiel immer wieder auf die Bühne ihrer Gegenwart versetzt, die heilige Familie als Italiener in italienische Landschaft, die eigene Geliebte wurde Gottesmutter, der eigene Herzensfreund ein jugendlicher Heiliger. Aber echte Kunst kann ja gar nicht anders: was einmal wahr gewesen, als göttlich tiefe Form des Menschenlebens, muß immer wieder in neuer Gestalt das alte Mysterium bestätigen; das ist das letzte Wesen der Kunst. Als Ewigkeitsbilder, die die Menschennatur umfassen und bis in den letzten Urgrund widerspiegeln wollen, unterstehen also die Mythen gar nicht der einseitigen Logik des Gehirns; dieses darf hier wohl, empfangend, schauen und ahnen, hat aber nicht tiefe, uralte Zusammenhänge unbescheiden an der kurzlebigen Mosaik seiner Vorstellungen nachzurechnen. Nur so gefühlt ist die Kunst mehr als eine technische Kunstfertigkeit, die sonst wahrlich nicht die Teilnahme verdiente, die ihr die Menschheit gezeigt hat, weiser als praktisch-abstrakte Buchstabenklugheit. Die Kunst ist lebendige Naturreligion, oder sie ist nichts.

---



ERVORRAGEND IST DIE Rolle, die auf den pompejanischen Gemälden der bakchische Kreis einnimmt. Obschon vorolympisch, hatte sich im Hellenentum der dionysische Dienst doch auch in seiner älteren Form erhalten; diese verehrte nicht bloß die Freude als den dionysischen Geist, und schuf sich nicht bloß in dem Drama eine erhabene Gestaltung, sondern sie feierte auch die Freude in der rauschhaften Steigerung des Menschentums bis zu seiner verzückten Vereinigung mit den göttlichen Urmächten: im Wein, im Tanz, in der Musik, im Liebesgenuß. Naturgemäß kam diese ältere Empfindungsschicht, die bei allen Mystikern wieder erwacht, beim persischen Sufi, wie beim christlichen Mönche, dann zu neuverstärkter Geltung, als die olympische Religion mit dem Untergang des Hellenentums wurzelkrank wurde. Aber da im römischen Weltreich alle Kulte sich mischten, so trübte sich jeder einzelne Gottesdienst, und gar der dürre Geist vom Kapitol stempelte zu Orgien, was ehedem ein Festzug gewesen: das Festspiel begeisterter Gottesdiener wurde zum lebemännischen Bakchanal. Jedoch, was im Leben nun schon so entwertet war, fand in der Kunst doch noch den alten Glanz, die alte Weihe, und leuchtet uns von den pompejanischen Wänden entgegen. Nicht daß in Pompeji solche Bilder fehlten, die in kleinlicher Zustandsmalerei nur lukianisch kitzeln wollen — aber damals paßten sie schon beinahe dorthin, wo wir sie finden, ins öffentliche Haus, das längst nicht mehr ein feierlicher Tempel der Freude war mit Freudenpriestern und -priesterinnen, sondern nur eine halbgeheime Stätte eines



*Aufnahme Brogi* *Neapel: Museo Nazionale*

APHRODITE UND ARES

*Wandgemälde*

unveredelten Triebes. Ganz anderen Geistes sind aber die echten bakchisch-erotischen Gemälde, und nur posierende Prüderie kann an einem entblößten Silen Anstoß nehmen, oder selbst eine Darstellung von solch überraschender Naturfeinheit als lüstern verharemen, wie den im Eingange des Vettierhauses doppelt verschlossenen Zeugegott Priapos mit der fruchtbeladenen Wage.

Der Hauptheld dieser bakchischen Gemälde ist natürlich Dionysos selbst. Seine jugendliche, bekränzte Gestalt sehen wir denn allein oder in Begleitung seines Panthers, dem er zu trinken gibt; oder auf seinen Liebling Ampelos gestützt; oder er steht in hermaphroditischer Schönheit, da, indes Silen die Leier spielt. Dann wieder naht er sich der schlafenden Ariadne, deren Schleier von kecken Faunen weggezogen wird; oder der Gott und seine Geliebte fahren im festlichen Zuge einher. Daher gehören hierher engstens die sehr häufigen Ariadnebilder, die uns die verlassene Jungfrau zeigen, wie ihr vom Erosknaben das Schiff des Theseus auf hoher See gezeigt wird.

Um diese beiden Hauptgestalten reiht sich das ganze Gefolge des bakchischen Zuges, die Faune und Bakchantinnen, deren Abbildungen die Genienmalerei in die höhere hinüberleiteten. Aus dem lärmenden Schwarm hebt sich das Paar Pan und Olympos heraus, von denen uns Pompeji zwei schöne Darstellungen übermittelt hat: mit zartem Freimut naht der Knabe seinem Liebhaber, gelehrig sitzt er neben ihm, um das Flötenspiel zu erlernen, oder (auf der Neapeler Marmorgruppe) lauscht seinen zärtlichen Worten. Das eine Bild von Pan und Olympos hat ein Gegenbild besessen, und beide zierten sie ein ganz einfaches Haus: dieses andere Bild stellt den Kentauren Cheiron dar, der den jungen Achilleus im Leierspiel unterrichtet. Und nicht nur diese Äußerlichkeit einer Doppelgruppe verbindet die Bilder, sondern ein tieferer ethischer Gefühlsstrom: Silen und Dionysos, Pan und Olympos, Cheiron und Achilleus . . . Sokrates und Alkibiades — es ist der große, Mythos und Geschichte

durchhallende Doppelklang von Erotik und Pädagogik, von dem Hölderlins Spruch gilt:

> „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
> Und es neigt am Ende der Weise dem Schönen sich."

Das „Achilleus- und Cheiron"-Bild hat auf eine hellenische Marmorgruppe zurückgeführt werden sollen, die „Pan und Olympos" gegenüber tatsächlich sich in Rom befunden hat. Nun ist allerdings der Hintergrund unseres (aus Herculanum stammenden) Gemäldes' architektonisch aufgefaßt, als eine Hallenwand, vor der beide Gestalten ständen. Aber das dies nun eine Nachahmung wäre, ist ein Unding. Maler wie Besteller mögen durch die berühmte Bildgruppe in Rom darauf gebracht worden sein, den wohlvertrauten Vorwurf zu wiederholen, und die Darstellung mag auch an die Bildgruppe haben erinnern sollen; aber die Gestalt des Achilleus ist so völlig aus dem unmittelbaren Leben geschöpft, so durchaus geschaut und an sich eine so vorzügliche bildnerische Leistung, daß das nimmer das Werk kühler, kluger Nachahmung ist, sondern die Schöpfung eines echten Künstlers. Und wahrlich! Derjenige ist der hellenischen Kunst am fernsten, der ihr durch äußere Nachtastung schmeicheln wollte, wo nur quellendes Empfinden von innen heraus Verwandtes schaffen kann. Die leichte Haltung, der anmutige Stand des Jünglings, die Wendung des Kopfes und der seelenvolle Blick, aus dem grenzenloses Vertrauen, auf Liebe gegründet, spricht: sie sind so nachgefühlt und zwingen das Gefühl. Zumal dieser Blick sollte die blöde, alte Behauptung totschlagen, die hellenische Kunst habe den schönen Leib, die christliche die „schöne" Seele geschaffen.

Wenn die Seele nicht im Leibe ist, wo steckt sie dann? Und wenn sie sich nicht in den feinsten Bewegungen der Glieder und Züge äußerte, wie wüßten wir, ob unsere Mitmenschen nicht nur seelenlose Automaten sind? Vor allem aber ist Seele mehr als Geist und geistreiches Antlitz, sie ist das F o r m e n g e b e n d e , und ein anziehender, ebenmäßiger, also

schöner Leib, gar in freier, anmutiger Bewegung, zeugt von kraftvoller, wertvoller Seele, mag sie auch nicht für alle Verhältnisse passen; solch ein Leib ist aber Urbild und Maßstab der Schönheit. Wahr ist nur, daß die christentümliche Kunst die Seele einseitig hat pflegen müssen, weil ihr der Leib zum Greuel gemacht worden war, und da galt denn eine leidenzerrissene Seele, ein schmerzverzerrter Leib als ewiges Ziel, also „schön“. Das Hellenentum hat diese naturwidrige, unfromme Spaltung nie anerkannt, und die großen Künstler der Renaissance haben sich überlegen wieder darüber hinweggesetzt, zu unserem Heil. Aber immer noch spukt das Mittelalter in dem Irrwahn, Formenschönheit wäre oberflächlich, tief nur die Häßlichkeit: ein Selbstlob unserer chaotischen, antikosmischen Unkultur.



VIELFACH NOCH WIRD DIE GROSSE EROtik, die der alten Welt heilig war, auf den pompejanischen Gemälden gefeiert. Zunächst ist es Zeus, den wir auf dem Berge Ida sitzen finden, und ihm naht sich Hera; das Bild ist leider so verstümmelt, daß die Heragestalt allein für den lebendigen Geist des Ganzen zeugen muss. Dann hockt Er als Adler auf einem Baum, dem schönen Schläfer Ganymedes gegenüber; oder Leda liebkost ihn als Schwan. Dem Ganymedesbilde zum Gegenstücke sehen wir wohl einen anderen schönen Schläfer, Endymion, zu dem die halbmondgekrönte Artemis über den Berg herabsteigt: ein mehrfach wiederholtes Bild. Apollon eilt der fliehenden Daphne nach, Apollon sitzt bei seinem Liebling Kyparissos, der um seinen verwundeten Hirsch bangt. Aphrodite steht betrübt hinter dem verblutenden Adonis, dessen Arm von Eroten gestützt wird, und sie verbinden auch klagend seine Schenkelwunde: der innere Schmerz, das nahende Todesgefühl, die Erschlaffung durch den Blutverlust und der angeborene zarte Sinn des schönen Jünglings sind in den Zügen zu lebendigem Ausdruck gelangt. Hier vergeblich

werbend, finden wir die Liebesgöttin sonst von Ares liebkosend umworben, und die Eroten haben sich seiner Waffen bemächtigt.

In der „Casa di Adone“ war noch ein Bild, das Adonis ausgesprochen hermaphroditisch darstellte, und Aphrodite mit ihrem Gefolge waren dabei, ihn zu schmücken; seine spröde Weigerung gegen das Werben der Göttin wurde so tiefer, mystisch zugleich und biologisch, begründet. Und dieses Bild des hermophroditischen Adonis führt innerlich zu einem anderen Mythos über, der dem Pompejaner überaus lieb war, dem des Narkissos. Diese zugleich warnende und doch auch positiv-ethische Sage vom Jüngling, der allem Liebeswerben taub, von der eigenen Schönheit ergriffen, sich in Selbstverlangen verzehrte und zur Blume wurde —; diese Aufforderung, sich der menschlich warmen und bereichernden Liebe nicht eigensüchtig zu verschließen, und doch die höchste Feier der den Sinn zwingenden Schönheitsmacht —; diese intensiv hellenische Lebensanschauung, die so unausschöpfbar ist: sie finden wir wieder und wieder an den Wänden Pompejis verkörpert, in ausgezeichneten und wieder ganz kunstlosen Darstellungen, im Hause des Reichen, wie des Armen, vom Künstler wie vom Handwerker ausgeführt. Der schöne Jüngling sitzt da auf felsigem Ufer und schaut zu seinem Spiegelbilde hinab, oder er steht, auf einen Stab gestützt, in einem Walde mattgrüner Binsen und beugt sich mit sehnsüchtigem Blick zum Wasser über. Zuweilen blickt hinter dem Gestein die Nymphe Echo hervor, die von Narkissos geflohen, ihn rufend suchte, und vom eigenen Widerhall genarrt wurde, wie jener vom eigenen Widerschein; sonst steht wohl eine Votivsäule da, mit einem bunten Bande und Weihgaben geschmückt, und vertieft noch den Eindruck der Einsamkeit, vielleicht weil sie den modernen Beschauer an die stillen, verfallenen Zierbauten römischer Villen oder alter Schloßparke gemahnt. Eine unendliche Wehmut um eine tote Welt erfaßt ihn, und die Ahnung, daß die Schönheit der Form das höchste und umfassendste Ideal ist, das



TANZENDER FAUN

[*Bronze. Aufnahme Alinari*]

wahre, kosmische Lebensziel für Mensch und Natur, so nah und doch so fern, wie die Ewigkeit.


LEBENDIG WAR DEM POMPEJANER DIE hellenische Welt: das zeigt sich auch außer in diesen Heiligenbildern in den Darstellungen aus der großen Heldenzeit.

Der hellenische Sagenkreis war dem Italiker durch den hellenischen Vasenhandel früh nahegerückt; die Töpferwerke in Apulien und Campanien wiederholten und verbreiteten die hellenischen Darstellungen, sie schulten den italischen Sinn an dem freien Linienfluß der hellenisch empfundenen Figuren; und die plumpen etruskischen Aschenurnen beweisen, wie vertraut selbst da oben die Heroenwelt geworden war. Später kam der Einfluß der ins Ausland wandernden Dichtungen hinzu, und so kann es nicht Wunder nehmen, daß in der so stark hellenisierten Gegend Campaniens die Taten des Heldenzeitalters geläufig genug waren, um an den Wänden Platz zu finden. Herakles begegnet uns, wie er als Kind die Schlangen erwürgt, wie er den erymanthischen Eber dem feigen Eurystheus darbringt, wie er, neben Deianeira stehend, mit seiner Keule den Nessos bedroht, der hoch und teuer seine Unschuld beschwört. Orpheus singt im Gebirge seine Hymnen, und die wilden Tiere lauschen gebannt. Theseus steht neben dem erlegten stierhäuptigen Minotauros, und die befreiten Opfer küssen seine Hand: ein vielfach wiederholtes Bild; oder er findet das Schwert seines Vaters. Hermes schläfert den Argos ein, der die Jo bewacht (in Herculanum); Jo landet in Ägypten, von Isis empfangen. Perseus befreit Andromeda. Medea sinnt auf die Ermordung ihrer Kinder, die neben ihr spielen; oder sie brütet über ihr Schicksal, das Schwert an die Brust gepreßt, und im Antlitz kämpfen der nagende Zorn, die finstere Ahnung der sich ihr aufzwingenden Tat und der Schrecken über den grausigen Entschluß. Wir sehen die Marter des Ixion, die grausame Bestrafung

der Dirke, das Geschick des Ikaros; Aktäon wird zerrissen, Pasiphae bewundert bei Daidalos den Stier; Leda weist dem Tyndareus ein Nest mit den kleinen Zeusgeborenen.

Und vor allem die Ilias mit den anschließenden Sagen zeigen, wie auch die Pompejaner an der hellenischen Vergangenheit persönlichen Anteil nahmen. Da schildert ein Bild, der feinsten eines, den Abschied der Chryseïs vom Zelte des Agamemnon: er sitzt mit verhülltem Antlitz da, sie hat den Blick in die Ferne gesenkt, und in die Wangen steigt der innere Kampf, zwischen dem Geliebten und dem Vater entscheiden zu müssen, zu dem das Schiff am Ufer sie bringen soll. Wäre uns von der hellenischen Malerei nichts erhalten geblieben, als diese entzückende Schamröte des Mädchengesichtes und der Achilleuskopf des Cheironbildes, wir wüßten genug von der Höhe ihrer Seelenschilderung. Ein anderes Bild, einst mit diesem zusammen im sogenannten Hause „des tragischen Poeten", erzählt, wie Briseïs dem Achilleus weggeführt wird. Dann gibt es ein Bruchstück eines Bildes, augenscheinlich Patroklos, der von Achilleus die Erlaubnis zum Kampfe erbittet; nur dieser, sitzend, ist noch ganz erhalten, aber der Blick dieses Goethekopfes, der die Welt so groß und tief und rund schaut, gibt dem Bilde einen hohen Wert. Wiederum finden wir Achilleus, wie er von Odysseus in seinen Mädchenkleidern in der Gesellschaft der Deidameia erkannt wird, und bezeichnenderweise ist auf dem Schilde, nach dem der junge Held greift, er selbst mit Cheiron abgebildet. Odysseus selbst sehen wir, von Penelope unerkannt, dieser von ihrem verschollenen Gatten Bericht abstatten. Endlich sei, da es unmöglich ist, die Fülle zu erschöpfen, nur noch der Orestessage gedacht: Iphigeneia wird geopfert und gerettet, Orestes wird von Elektra erkannt, Orestes und Pylades stehen vor Thoas, dessen Hände mit geistreicher Feinheit geschildert sind; der eine der Jünglinge hat schwermütig den Blick gesenkt, dem Tode ergeben, der ihn erlösen

soll, der andere hofft mit freier Kühnheit noch, den Freund und sich zu retten.

Und das große Alexandermosaik beweist, wie nicht nur die fernen Mythen des Hellenentums in das pompejanische Empfinden hineingegriffen hatten, sondern wie auch die letzten glänzenden Taten seiner Geschichte mit- und nachgefühlt wurden, jener wichtige und folgenschwere Tag, da der Makedonier den alten Heldenkampf der von ihm unterjochten Hellenen gegen die Perser entschied, und nun Hellas in die Barbarenwelt hinaustrug, dem Hellenentum selbst zum Untergange — denn es verblutete an der Diadochenherrlichkeit, fern vom Herzen des Vater- und Mutterlandes, inmitten des Hofstaates minderer Völker —, der übrigen Menschheit aber zu unversiegbarem Segen und Reichtum.



IE KUNST, DIE UNS POMPEJI SO wertvoll macht, ist die der Wandgemälde; dort, an Ort und Stelle entstanden und kaum von ihr trennbar, zeigen sie wirklich, was dem Geiste der Pompejaner nah und lieb war. Dennoch wäre das Bild ihres künstlerischen Sinnes unvollständig ohne die plastischen Bildwerke, die Pompeji beherbergt hat. Allerdings sind diese beweglich, und nichts spricht zwingend davon, ob ein solcher Einzelfund wirklich dort hingehörte, wo er angetroffen wurde; so gut er weggebracht werden kann, konnte er hingebracht worden sein. Immerhin läßt doch die Gesamtheit auch dieser Funde darauf schließen, woran Pompeji Freude gefunden hat: und in der Freude offenbart sich das tiefste Wesen.

Die plastischen Bildwerke, die in Pompeji ans Licht gekommen, sind fast durchweg kleineren Maßes; die schönen, lebensgroßen Bronzen des ruhenden Hermes, des trunkenen Fauns, der Läufer, oder die Marmorgruppe „Orestes und Elektra“ hat das Neapeler Bourbonen-

museum aus Herculanum empfangen, dessen Reichtum gerade auch dadurch bewiesen ward. Nun haben die Pompejaner nach der Verschüttung ihrer Stadt in der Tat selbst Grabungen veranstaltet; aber was jeder da durch Einbruch in sein ehemaliges Haus zu retten suchte, waren Geldschätze, Kleinodien und kleinere Weihbilder: schwere, große Bildwerke hätten sie ruhig gelassen, wo sie waren — wenn sie da waren, schon weil sie, heimatlos, sie nicht mit auf Irrfahrten nehmen konnten. Ihr Mangel im Schutt beweist ihr Fehlen im lebenden Pompeji, und abgesehen von den Götterbildern in den Tempeln, war die Bildhauerei wirklich fast nur in vielen kleinen Werken vertreten: Pompeji war eben eine kleine Stadt, deren Säckel die großen Kunstwerke nicht zu erschwingen vermochte, deren durch den Hellenismus veredelter, gräzistischer Sinn aber doch nach dem Umgang mit Kunstschöpfungen verlangte, weil sie ihm Lebenslust waren. Dieses bescheidene, aber feine Kunstempfinden, das auch am einfachsten Küchenherde nicht den Bildschmuck missen mochte, ist es, warum wir wieder und wieder den Blick auf Pompeji zu lenken haben, auf das tote, ruinenhafte, wir reichen Lebendigen: denn es weist uns eine ehrliche, ebenmäßige Durchbildung des Lebenssinnes auf, die wir gerne wieder erreichen möchten.

Bei der Bedeutung des Ahnendienstes für alle ununterbrochenen Kulturen kommen auch für Pompeji unter den Bildwerken zunächst die Porträtbüsten in Betracht. Sie standen im alten Herdraum, im Atrium, zur dauernden Erinnerung, wie vorlängst die plumpen Gesichtsurnen mit der verehrten Asche, aber es bedurfte nun wahrlich nicht erst des Todes, um einem Menschen diese Ehre zu erweisen. Wie in den Hauskapellchen über dem Schlangenaltar oft zwischen den hausschützenden Laren der Genius des Hausherrn in dessen leibhaftiger Gestalt gemalt war, so hat, unter anderen, das Hausgesinde des L. Cäcilius Jucundus ihm seine Bronzebüste ins Atrium gestiftet, gewidmet seinem „Genius“; da steht als phallisch verzierte Herme der sprechend häßliche Kopf, eine



*Aufnahme Sommer*

APOLLONTEMPEL MIT SÄULENUMGANG

treffliche Leistung, aber ganz im römischen Geiste rein technischer Vollendung gehalten, wie sie einst im klassischen Lande der Totenverehrung, in Ägypten, so früh erreicht worden war. Für diesen geschäftskundigen Bankherrn, dessen Rechnungen ja erhalten sind, hätte ein idealisiertes Porträt freieren Fluges doch nicht gepaßt! Und was im Eigenhause die Büsten des Besitzers und seiner Vorfahren taten, das stellten im öffentlichen Leben damals schon die Kaiserbüsten dar. Pompeji besaß seine Priesterschaft der Augustalen, und im Tempel des „heiligen" Kaisers Augustus standen denn auch die Bilder der kaiserlichen Octavia und Marcellus. Büsten, wie die des Drusus oder gar Caligua, zeigen weiter die zur Schau getragene Verehrung für das Kaiserhaus, und zuletzt erhielt noch Vespasian einen Altar. Auch Ortsberühmtheiten, wie dem Holconius Rufus oder der Wohltäterin Eumachia, wurden stattliche Denkmäler zuteil, wenn es auch in Pompeji keiner Familie so glänzend erging, wie den Balbi in Herculanum, die, Männlein und Weiblein, lebensgroß in Bronze verewigt sind.

Idealeren Beweggründen entstammen hingegen die Büsten berühmter Persönlichkeiten, deren Verehrung die edelste Form des Ahnenkultes ist; schon an sich der derberen, praktischen Realistik der Gegenwart entzogen, sind diese Männer auch großzügiger, überlegener, idealisierter abgebildet. Freilich hat Pompeji kein Werk besessen, wie jenes wundereinzige Homershaupt aus Herculanum, die Krone aller Büsten; aber auch die geringeren Bildnisse der Helden, Dichter und Denker, die Tablinum und Peristyl der Häuser und die Gänge des Theaters zierten, sprechen von der weiten Geisteswelt, der die Pompejaner den kleinen Flecken ihres Alltagslebens eingeordnet fühlten.

Unter den wenigen größeren Bildwerken der Götter, wie das der Venus Genetrix, der Ahnmutter der Julischen Dynastie, oder des Apollon, des Jupiterkopfes, ist für die Zeitstimmung besonders eine Artemisstatue bemerkenswert. Ihr Gewand ist peinlich gefältelt, ihr Ant-

litz zu jenem angeblich überlegenen Götterlächeln der Äginetischen Giebelfiguren verzogen; jedenfalls ist das, wie jedes Steinmetzenstudio lehrt, ein Merkmal der Anfänglichkeit, und die Artemis könnte für ein altes Werk gelten, wenn nicht der erhobene Hacken des schreitenden Fußes die freie, spätere Entwicklung aufwiese. So heißt sie denn auch nicht archaisch-altertümlich, sondern archaistisch-altertümelnd, und zeugt für das Streben jener Tage, unserem Präraphaelitismus und Neuromanismus durchaus verwandt, aus der überladenen Verwirrung zeitgenössischen Kunstgetues zu den ruhigen und selbst steifen Gestalten des ersten Werdens sich zurückzuwenden; was ja weit bequemer ist, als vorwärts das Chaos in neue kosmische Formen zu gießen. Die alexandrinisch-römische, gräzistische Zeit war erschöpft; der „gebildete“ Pompejaner hatte über die Prunkwerke der höfischen Kunstpolitik zu lächeln und ihr ein — gefälschtes Werk vorzuziehen, jenem Etrusker gleich, aus dessen Besitz dasselbe Werk in zweiter Auflage auf unsere Zeit gekommen ist: es muß eine gangbare Ware gewesen sein!


ETWA VON HALBER GRÖSSE IST DIESES Artemisbild; die meisten Bildwerke Pompejis gehen aber in den Maßen noch tiefer hinab und gehören geradezu in die Kleinkunst, zumal ihnen in der Regel auch noch eine Aufgabe im Haushalte zufällt. Aber wie klein auch, sind es wahre Werke der Kunst. So der Faun, der einst im Atrium des nach seinem Fund benannten Hauses in bakchischer Begeisterung tanzte, ganz Extase; der übermenschliche Zustand, die Mystik des Rausches, die Sprengung der engen Erdenfesseln sind meisterhaft dargestellt, und jeder Muskel zittert in schönster Bewegung. Nicht bakchisch, sondern apollinisch empfunden ist hingegen ein anderes pompejanisches Bronzewerk, dessen Kleinheit — etwa Drittelgröße — kein Hindernis ist, es unter die vorzüglichsten Schöpfungen der hellenischen Kunst zu rechnen, ein Juwel an Feinheit und Lebendigkeit: der sogenannte Narkissos.

Der Jüngling, ein Ziegenfell um Schulter und Handgelenk des linken Armes geschlungen, ist im lässigen Schreiten plötzlich stehen geblieben; er blickt zu Boden, aber sein Bewußtsein ist wo anders: er horcht auf einen fernen Ton, denn mit dem unwillkürlich weisenden Zeigefinger ist seine Aufmerksamkeit nach rechts gelenkt, und das Ohr des eben dorthin geneigten Kopfes will den ganzen Schall in Schärfe auffangen; das unmerkliche Lächeln zeigt, daß er den Urheber des Tones zu erraten glaubt.

Ist das nun Narkissos, der hier der Stimme der sonst gemiedenen Nymphe Echo lauscht? ist's ohne Faunsohren ein junger Faun aus des Dionysos Gefolge, der sich rufen hört? oder ist es gar dieser selbst, Trauben im lockigen Haare, auch ohne sein Pantherfell? Die Frage ist wahrlich müßig gegenüber dem reichen Lebensgehalt der Gestalt, der leichten Anmut der Stellung, der fein gehemmten Bewegung der Beine, der sprechenden Haltung von Hand und Kopf, der ebenmäßigen Bildung und Durchbildung des Leibes in den einzelnen Gliedern und der belebten Haut. Aber noch mehr spricht aus dieser Gestalt, wenn wir in ihr, ob Narkissos oder eben Dionysos, ein L e b e n s b e k e n n t n i s sehen. Dieses kleine Bildwerk ist ja nur eines der unzähligen, die das Hellenentum geschaffen, aber jede Blüte eines Baumes lehrt uns den ganzen Baum kennen; und gar da der „Narkissos“ in einem kleinen Hause Pompejis gefunden wurde, können wir die Wucht und Tiefe dieser Lebensanschauung ermessen. Sie war nicht bloß einzelnen überlegenen Persönlichkeiten gegeben, sondern reichte bis in diejenigen sozialen Schichten hinab, deren Dasein von kleinsten Aufgaben voll ausgenutzt wird. Hier gibt es weder Muße noch Neigung zur Züchtung eines veredelten Empfindens, wenn nicht eben dieses geringe Milieu selbst jeden Keim angeborenen Feinsinnes förderte; erst solche Reife des Einzelnen mit solcher Einheitlichkeit des Ganzen ist wahrhaft Kultur und Menschenwürde.

Wer der Schöpfer dieses Edelwerkes gewesen ist,

weiß niemand; aber ob dies nun hellenische Urarbeit ist oder bloß ein italisches verkleinertes Nachbild, es lebt in ihm jedenfalls praxitelischer Geist: er weist die freiste Höhe der Technik auf, aber diese Vollendung ist einzig williges Werkzeug eines solchen Sinnes, dem es nicht kleinlich um Wissen und Zeigen zu tun ist. Vielmehr soll alles Kleine und Einzelne zur inneren Größe gestalteter Einheit sich zusammenfinden, zur Schönheit der Form. Daß der Urheber gleichwohl kaum Praxiteles selbst ist, macht der subjektive Typus des Gesichtes wahrscheinlich; auch die schlanken Maße sind jüngerer Zeit, aber für Lysippos liegt doch viel zu viel Blutwärme in der ganzen Gestalt.

Schönheit der Form! — aber das schönste aller irdischen Gebilde ist doch der Mensch, trotz Pferd, Schmetterling und Seetieren: nur bei ihm ist der schlanke, freie Leib mit runder Fülle der einzelnen Glieder vereinigt, die kraftvolle Bewegung mit der weichen Ruhe; nur bei ihm ist die Haut nicht ein Deckmantel des Körpers, sondern die feinste und innigste seiner Formen, nur bei ihm ist das Haar nicht ein nützliches Fell, sondern ein künstlerischer Schmuck in Locken, Augenbrauen und Wimpern. Das tätigste und überlegenste der Wesen ist auch das geistigste und sinnlich schönste zugleich: ein Beweis, wie samt der Klarheit des Geistes gerade die Pracht der Formen der Ausdruck höchstgesteigerter innerer Lebensmächte ist und der unmittelbare Hinweis auf Ziel und Zukunft der Natur. In der Menschheit ist aber wiederum am schönsten der reife Jüngling.

Durch heute noch nicht nachgerechnete Rassebedingungen hat das hellenische Volk die Nutzteilung der Geschlechter ästhetisch wett gemacht; alle Bildwerke lehren es, und die ethnologischen Beobachter finden es noch im neuen Griechenland wieder, daß die hellenischen Mädchen kräftiger, die hellenischen Jünglinge zarter gebildet sind, als sonst ihre Geschlechtsgenossen. Innerlich empfunden und äußerlich geschaut, sucht denn bei den Hellenen der tiefe Kultgedanke des Androgynismus seine



*Aufnahme Sommer*

AUSKLEIDEHALLE IN DEN STABIANER THERMEN

Darstellung in den Bildwerken, in den ausgesprochen hermaphroditischen, wie in den Amazonengestalten und vor allem in den Ephebenbildern.

Eben im Epheben, dem Jüngling von 18 Jahren ab, ist der Ausgleich der beiderlei Formen vollkommen; er vereinigt die herbe Kraft des eng Männlichen mit der weichen Anmut des Weiblichen — wie der „Narkissos“ zeugt: er hat nicht die vorladenden Schultern des Mannes, noch die vortretenden Hüften des Weibes, sein Rumpf ist völlig rund und doch schlank, Brust und Bauch sind ebenmäßig gewölbt, Rücken und Lenden von edlem Schwunge der Linien, Arme und Beine kraftvoll geschwellt und doch nicht athletisch überspannt, denn das alles umgibt und begrenzt die feste, geschmeidige Haut. Anakreon hat so seinen Bathyllos beschrieben, und so stehen der Alkamenessche Diskoswerfer und der Praxitelische Faun da, so die besten Dionysos- und Apollonbilder (zu denen „der von Belvedere“ nicht gehört): kann die Göttlichkeit denn menschlich überhaupt besser dargestellt werden als in umfassender Schönheit, ihrer wahren Schöpfung und nächsten Annäherung! Auch der Michelangelosche Christus in S. Maria sopra Minerva ist so nicht nur sein vollendetstes Werk, sondern zugleich jenes erlauchte Zukunftsbild der Göttlichkeit, Christus als Olympier und Herrscher des „dritten“ Reiches.

Nicht mit Unrecht verknüpft der willkürliche Name das pompejanische Jünglingsbild mit der Narkissossage. In ihr hat, wenn schon in irdisch-halbtragischer Form, der Schönheitsgedanke sich restlos ausgesprochen: denn Urbild und Maßstab aller Schönheit ist der Leib, und keinen Zweck hat die Schönheit, als den der Freude und Liebe. Schönheit: das ist nicht geputzte Spiegelglätte, sondern innere Kraft, die Formen schafft, ist Lebensfülle, die sich in Gestaltung offenbart, seelenvolle Leiblichkeit; das ist die Sprache der Weltfreude, die den ganzen Sinn des Menschen weckt und wärmt und bereichert, die wahre Macht der Göttlichkeit, die ihn zur Nachfolge zwingen möchte.

. . . Das ist
die Freude des Olymps, die zwecklos rein
sich selbst geniesst, weiss, dass sie schön und weiss
es wieder nicht . . .
(»Narkissos« aus »Irrlichter« von Elisàr von Kupffer)

Die Menschheit soll fühlen und erkennen, daß das Lebensziel des Menschen, wie das Weltziel der Natur nur in jenem höchsten Reichtum liegt, der Einheit heißt. Einheit ist aber stetige, maßhafte Form; zu Formen ordne sich die Natur, und das ist Schönheit, zum Maße strebe der Mensch, denn dies schafft Freude. So sind, wesentlich, Ethik und Kosmik eins, und das Hellenentum hat dies verwirklichen wollen. Bei ihnen galt ja nicht die sündentrübe Skala der Lust: Unterdrücktwerden, Maßlosigkeit, Unterdrückung — sondern nur die stetige Vollentfaltung und einheitliche Betätigung des eingeborenen Wesens; bei ihnen durfte ja nicht erst der sieche verkümmerte Leib sein Anrecht geltend machen, sondern der gesunde und junge sollte seine erzieherische Aufgabe an dem schauenden Sinn erfüllen.

Den religiös-ethischen Wert des Leibes haben die Hellenen erkannt, und all ihre Töchterkulturen haben das nicht vergessen können: all die pompejanischen Kunstwerke beweisen es. In diesem Sinne ist die Narkissosstatue, der nicht umsonst einstimmige Bewunderung zu teil geworden ist, wirklich der Geist Pompejis, der Geist der alten Welt, der Geist der schönen Erde.

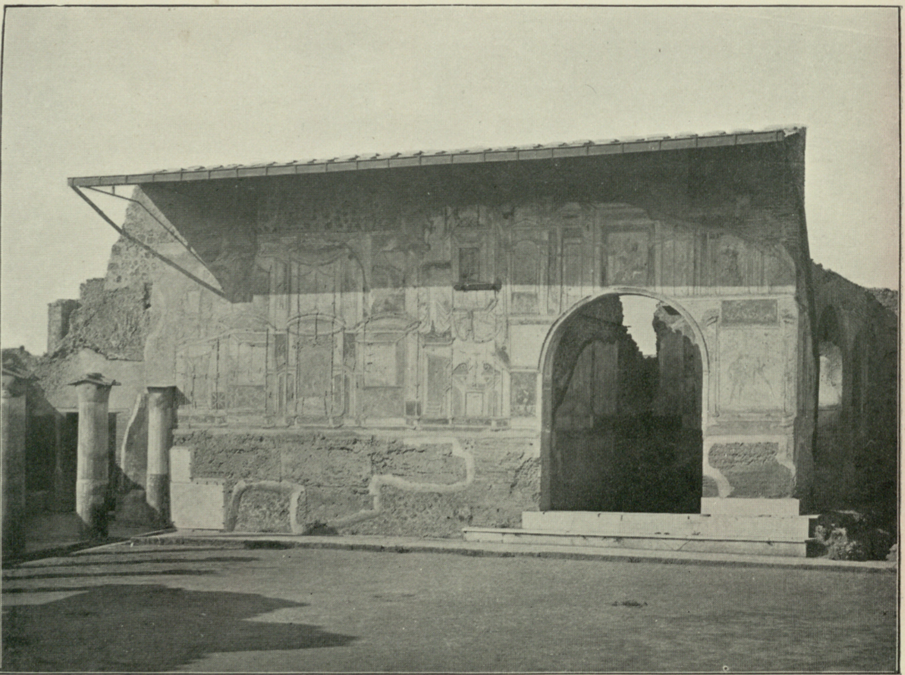

FRISCH UND FROMM, DER ER WAR, wünschte sich der pompejanische, grästistische Sinn die Erde so schön und heiter wie möglich; das zeigte sich in dem Wandschmucke, das zeigt sich besonders in der Belebung der kleinen Nutzdinge. Von den Gegenständen des Gottesdienstes aufmerksam zu denen des Alltags hinabsteigend, empfinden wir nun aber, daß auch auf der untersten Stufe die plastische Kleinkunst nicht müßige Spielerei war, sondern naturfromme Beseelung der Dinge und immerfort eine

Erziehung des schauenden, tastenden Sinnes. Nicht daß der gewerbliche Künstler die Natur eigentlich nachahmte! er gestaltet nur ihre geringeren, zufälligeren Formen nach dem Bilde der notwendigeren und höheren um, und enthüllt so für den Menschen die leise, innere Bewegung der starren Massen; dadurch zwingt er das Gefühl der Allbelebung auch dem stumpferen Empfinden auf. Wenn im Isistempel Pompejis die drei Füße des bronzenen Weihwassergestells in ityphallische Satyrn verwandelt sind und ihre zur Abwehr vorgestreckten Hände die charakteristische Stellung noch verstärken, so war hier natürlich zunächst ein „procul estote profanae"! im Sinne des Isis-Mutterdienstes ausgesprochen; aber doch klingt auch die schlanke Dynamik der Leiber mit der Statik der tragenden Stützen voll zusammen, diese wird belebt, jene ruhiger. Wie die leichten Obersäulen des Erechtheions zu den schönen Jungfrauengestalten der Karyatiden wurden, hat überall die Kunst, und so auch in Pompeji, die scheintote Ruhe solcher architektonischer Glieder umzuwandeln gesucht. Die Tischfüße in Greifen- oder Löwenform oder gar als löwentatziger Silen wollen die durchgängige Verwandtschaft alles Seienden betonen und sind, mit den Mitteln reifster Technik dargestellt, doch nur Gestaltungen der ursprünglichen und grundlegenden Geistesstufe; scheinbar „nur" Schmuck und Spiel, begründen sie doch immer neu und festigen sie die „fetischistische" Naturanschauung, dank welcher der Mensch überhaupt dazu gekommen ist, einen Steinstumpf in ein Götterbild zu verwandeln.

Eine reizvolle Verwendung begünstigten besonders die laufenden und springenden Brunnen: bald sind es einfach Löwenhäupter oder Satyrmasken, dann ist's ein Faun mit einem Weinschlauch oder ein gedrungener Silen hält eine gewundene Schlange hoch, und diesem Ringe entfließt das Wasser; oder die athletische Figur nimmt lachend den Einfall des „Mannekenpis" vorweg. Oder ein jugendlicher Bakchos steht da, und seinem Mischkruge entströmte der dionysische Urtrank, das „göttliche Nass"

des frischen Quells. Weniger unmittelbar verbunden, doch nicht weniger anziehend sind die Lampenfiguren, wie die des Genius, der sich im Schweben umwendet, auch der pausbackige Faun, dessen Mund die Öffnung bildet, ist ein hübsches Scherzstück eines flammenspeienden Ungetüms; und kaum eine der Lampen hat nicht wenigstens ein Bildchen aufgestempelt. Die Lampenträger sind, wie naheliegend, bald als Säulen gebildet, bald als knorriger Baum, unter dem wohl ein trunkener Silen schlummert, recht im Schatten der verzweigten Lampenarme; oder es ist eine Herme, deren Kopf die Leuchte stützt oder die Flügel einer Sphinx tragen die Lampe. Und nicht nur diese Gegenstände, die auch unser Kunstgewerbe nicht außer acht gelassen, nicht nur, wie begreiflich, die Toilettengeräte, sondern selbst die Werkzeuge des geschäftlichen Lebens sind mit in den Kreis der Kunst gezogen, wie die einarmigen Wagen, deren verschiebbares Gewicht nicht ein plumper Block ist, sondern mindestens eine Eichel oder gar ein feingebildetes Frauen-, Krieger- oder Imperatorenhaupt. Und in gleicher Weise ist kaum ein Knauf an den Dingen des pompejanischen Kleinlebens, der nicht zur Pflanze verwandelt worden wäre, kaum ein Leuchter- oder Sesselfuß, der nicht die Formen des tierischen Lebens aufwiese, der Wegweiser ist ein Phallos und kleine Doppelhermen, Dionysos-Ariadne, stehen als weiße Säulchen im Garten. Jede Linie, jeder Bogen wird als Glied höherer Gestaltung begriffen und einer solchen eingeordnet.

Solch durchbildeter Schmucksinn ist ein erfreuliches Zeichen der Kultur, denn er zeugt für die Einheitlichkeit der Lebensempfindung, für die das Höchste im Geringsten wurzelt und im Kleinsten das Größte keimt. Die Kunst ist hier kein Prunk, mißbar und entfernbar, sondern ein zweites Dasein; jedes Ding will und soll die Sinnenfreude wecken; geistiges und sinnliches Leben durchdringen und erhöhen einander. Der Schmuck will gar nicht als Wertmesser des Besitzes gelten, sondern soll in der edleren Sprache der Kunst das Walten geheimnis-



*Aufnahme Brogi*

PALÄSTRA DER STABIANER THERMEN

[*Im Hintergrunde das Schwimmbad*]

voller und doch nah vertrauter Mächte verkündigen; einst fetischistischer Spuk, dann ein feines Werkzeug der Liebeszauberei, wird er schließlich zum Diener einer Religion, die in der Freude die Gegenwart des Göttlichen begriffen hat. Freilich ist das kein Glaube, der in steifer Dogmenwürde zum Autodafé schreitet, sondern ein untrügliches Lebensgefühl, das wie ein fröhliches Lachen den Ernst des Daseins umsonnt; freilich ist das keine unehrliche Verneinung des Menschentums, sondern die unerschütterliche Zuversicht, daß der Mensch nur in der seelisch-leiblichen, geistig-sinnlichen, tätig-freudigen Vollentfaltung seiner göttlichen Aufgabe und Abkunft gerecht wird.

Unser Kunstgewerbe ist eine reiche Hoffnung; und wenn es auch noch sucht und sich toll überschlägt: es kann dennoch ein Sämann guter Zukunft sein. Was in Pompeji die Frucht einer hellen Lebensanschauung war, vielleicht kann es bei uns, als ein Kern jener hellenischen Frucht, der Keim eines neuen Baumes werden, dessen Genuß nicht mehr Falle ist und Verhängnis wird, sondern den Beginn eines neuen Zeitalters bedeutete, des der Freude. Utopie hin, Utopie her! — einmal ist es Wirklichkeit gewesen, und dieses Bewußtsein einmal erreichter Menschenwürde darf uns nicht verloren gehen: es erhalten und nähren, das kann aber gerade, als letzter Sonnenstrahl des Hellenentums, das kleine Pompeji.

---



NMITTEN EINER KLEINEN WELT von Kunst und Freude lebte der Pompejaner, und seine Sorgen und Leiden wurden mindestens nicht durch Unduldsamkeit und Häßlichkeit der Umgebung verschärft; daheim weitete sich doch seine Brust, und wenn er den stillen Kreuzgang seines Peristyls verließ, dann trug er in sich neue, innige Kraft in das Gemeinleben hinaus.

Das Leben eines Ortes hat zwei organische Mittelpunkte, den religiösen der Kultstätte und den wirtschaftlichen des Marktes (und wohl noch den äußerlichen dritten, politischen, des Herrensitzes). Welcher den Vorrang hat, hängt von der individuellen Geschichte ab, gar, ob sie getrennt sind, ob sie zusammenfallen, oder, beim Anwachsen und Zusammenwachsen der Ortschaften, sich vervielfältigen und so an mehreren Stellen partikularistische, neidische Nachbarzentren entstehen, die Quartiere oder Sestiere (wie in Genua) oder Gemeinden, die sich zu Schutz und Ehren des Kirchenpatrons befehden: eine oft unterschätzte sozialpsychologische Macht. Pompeji hat so zwei Mittelpunkte: an der Küste sprang das ältere Forum Triangulare vor, wo ein dorischer Tempel aus dem VII. Jahrhundert prangte; an den schönen Säulenumgang stößt die kleine Palästra und das größere, hellenische Theater — Kultstätten auch diese. In nächster Nähe ist der Tempel des lächelnden Zeus „Meilichios", und später siedelt sich hier das Gotteshaus der Isis an, deren Dienst wir auch bildlich dargestellt finden, Zeuge des ägyptischen Einflusses; ein kleines, bedecktes Theater kommt hinzu, und dicht unterhalb profaniert gar der Säulenhof der Gladiatorenkaserne die ehrwürdige Gegend und die schlichte Heiterkeit der eigenen Bauart.

Vielleicht hat nach und nach die stetige Versandung der Bucht das Hafenleben weiter nordwestlich gedrängt, jedenfalls ist bei dem „Seetor" der neuere Mittelpunkt Pompejis gelegen, das Forum Civile; vielleicht war hier

von altersher eben der Markt gewesen, wie dort der Tempel, aber mit dem städtischen, gewerblichen Aufschwunge strömte alles hier zusammen. Ein späterer, zweigeschossiger Säulengang dieses alten „Markusplatzes“ verband die wichtigsten Gebäude miteinander: in der Nordhälfte die neuen Tempel des Jupiter, des Apollon, des Kaisers Augustus (und unfern war der der Fortuna), im Süden die dreifache städtische Amtshalle mit dem westlich anstoßenden Marktgericht, der „Basilika“, dahinter der Venustempel, an der Ostseite das „Gewandhaus“ der Eumachia und die Markthalle des „Macellums“. Weit im Osten war noch ein dritter öffentlicher Punkt, der Viehmarkt und Zirkus nachbarlich vereinigte. Dieses barbarische Totenhaus, das abschreckende Gegenspiel des hellenischen Theaters, zeugt nur allzu sehr von dem ungünstigen Boden rohen Italikertums, auf dem hier hellenische Kultur gesät worden war; daß sie auch nur solche Früchte, wie die pompejanische Kunst, hat bringen können, spricht unendlich für sie, auch wenn es ihr natürlich nicht gelingen konnte, die Rasse selbst umzuschaffen. Daß der Zirkus immerhin erst eine Segnung des aufsteigenden Römergeistes war, zeigt die Lage am Stadtrande, also die späte Gründung (etwa 80 v. u. Z.), zwar früher, als Rom selbst eine ständige Metzelbude besaß, aber doch nach dem sullanischen Siege; und unterhielten nicht die Römer im nahen Capua ihre große Gladiatorenschule? Daß in Campanien der Gladiatorenkampf als Lustbarkeit früher als in Rom blühte, trotz dessen Nähe und kultureller Lehnspflicht zu Etrurien, erklärt sich unschwer aus den großen inneren und äußeren Kämpfen, die den Blutsinn der Römer schon sowieso ständig warm hielten und befriedigten; als die innere Einigung und das Söldnertum der ausländischen Kriege ihnen die Waffen aus der Hand nahm, stellte sich sofort das Bedürfnis nach Bestimmungsmensuren — wollte sagen nach den Gladiatorenspielen — ein. Selbst der gewiß rohe, altüberkommene Faustkampf der Hellenen ist ein Kinderspiel neben diesen römischen Menschen-

opfern, und auch ihn verboten die Gesetze den kriegerischsten und männlichsten der Hellenen, den Spartanern; wie trotz scheinbarer Ähnlichkeiten der Praxis da die idealen Ziele, also das Volksempfinden, von Italikern und Hellenen auseinanderklaffen, kann nicht besser bewiesen werden; und den Wertunterschied kann sich jeder da nach eigener Neigung ablesen.

Die Tempel Pompejis, mit Ausnahme des sehr alten dorischen auf dem Forum Triangulare, sind römisch, auf halbhohem Unterbau mit kleiner Säulenvorhalle, wohl noch von einem Säulenhof umgeben, wie der Apollontempel. Die Säule ist ja überhaupt die Charakterform der südlichen Architektur: für sie sind schattige und doch durchlichtete Freiräume Bedingung; nicht nur die religiösen Gebäude, auch die gewöhnlichen können ihrer nicht entraten. In Pompeji hat jedes Haus seinen Säulenhof, wie natürlich sind denn erst recht die öffentlichen Plätze und Hallen von Säulen bestanden; und sie dringen bis in jene Orte vor, die der alten Welt den Stempel aufdrücken. Hatten sie Tempel, wir haben Kirchen, hatten sie Basiliken und Curien, wir haben Rathäuser, ihr Theater fristet mindestens bei uns ein gleißendes Dasein fort; aber ihre Bäder haben nichts Verwandtes in unserer Gesittung: das Bad war damals nicht eine Entschmutzung, sondern Pflege und Kult des Leibes; und darum ist mit dem Bade die Palästra organisch verbunden, der Tempel der Nacktkunst, jede ein kleines Olympia.

Mancher wohlhabende Pompejaner hatte sein eigenes schmuckes Bad, aber von sozialer Bedeutung sind nur die großen öffentlichen Anstalten, nicht Chambres separées der Ängstlichkeit, sondern eine Stätte freien Lebensaustausches. Als Pompeji unterging, war ein großartiges Bad an der Nolaner Straße gerade im Bau: die beiden bestehenden genügten dem Andrange offenbar nicht. Das eine, kleinere, liegt hinter dem Jupitertempel, dicht beim Forum, allen seinen Besuchern leicht zugänglich; weit größer ist das ältere an der alten Straße nach Stabiae-



DIE GRÄBERSTRASSE VOR DEM HERCULANER TOR

Castellamare, ebenfalls unfern des Mittelpunktes. Und diese öffentlichen Bäder boten nun alles zur Leibeszucht. Für Frauen und Männer getrennt, und zwar für jene schlichter und kleiner, sind da: die Auskleideräume, das Laubad des Tepidariums mit der großen Wanne, das trockene Schwitzbad des Caldariums mit dem vom heißen Dampf unterströmten hohlen Boden, das runde Kaltbad, Frigidarium, zu dem Stufen hinabführen; und daneben der Sandhof, klein wie ein Gärtchen beim Forum, stattlich bei dem Stabianer Bade, und ein riesiger Sportplatz bei den unvollendeten, neuesten Thermen. Und das alles hat edelste Form.

Eben, weil das Bad nicht nur hygienisch, sondern gerade ethisch empfunden ward, mußten die Räume künstlerisch geschmückt sein, doch nicht mit schwerem Prunk, sondern mit leichter Feinheit. So werden die Kleidernischen des einen Männerbades von athletischen Tragefiguren getrennt; so hat das Kaltbad beim Forum unter der Kuppel einen umlaufenden Fries, ein Wettrennen, weißer Stuck auf rotem Grunde, und an der Wand sind Pflanzen gemalt, Vögel flattern zwischen den Binsen, als wäre der Ort im freien Grün. Sonst werden in den feuchten Gemächern die Gemälde zweckmäßig durch Stuckreliefs ersetzt, und wir finden da in den Eingangs-, Kleider- und Badehallen das kassettierte Tonnengewölbe mit entzückenden Geniengestalten geziert. Die senkrechten Wände weisen wohl, wie in den Häusern, eine künstliche Architektur auf, hier in Relief, und zwischen den Säulchen, Girlanden und Trophäen begegnen wir Faunen oder einem gefesselten Prometheus oder dem olympischen Adler mit Ganymedes.

Von höchstem Reize ist aber eben die Palästra, heute ein stiller Hof, einstens der Tummelplatz von Lust und Kraft. Da dehnt sich die Sandfläche, aber keine munteren Gestalten beleben sie mit dem Wurfe der Steinkugeln; da steht der Altar des Hermes, aber das Götterbild ist nicht da, und niemand wäre da, es zu bekränzen. Das Salbengemach hört keine triumphierenden Reden der

Ringer mehr, und im Schwimmbecken ist das Geplätscher und Gelächter verstummt. Die Gemälde an der Wand, bunt und bedeutsam, verwittern, in dem Säulengange vernimmt nur der Träumer gespenstische Nachklänge der lebendigen Geselligkeit, die hier weise gescherzt, von keiner verlogenen Kleidung eingezwängt. Hier entfaltete sich der Leib und mit ihm die Seele, die freie Ehrlichkeit des Empfindens, der erdenfrische Sinn, dem auch der blaue Sonnenhimmel immer nah und vertraut ist. Hier, aus diesem Geiste, schöpfte die alte Welt die Kraft heiteren Lebens und heiteren Sterbens. Wer so sich selbst hatte leben dürfen, unbehinderte Seele-Persönlichkeit und geförderter Leib-Schönheit, der ging aus dem Leben, als ob er ein Mahl verließe.*) Stoizismus ist nur ein einseitiger Name des alten Geistes; wenn einige Tyrannen vor dem Tode gebangt haben, — der Tod des lebemännischen Petronius beweist, daß selbst solche späte Bakchanten des Genusses würdig zu sterben wußten, wie vielmehr die meisten, die in Maß ihr Leben erfüllt: die Todesfurcht war ihnen unbekannt, weil sie das Leben nie gescheut hatten. Und war die Bitterkeit des Daseins durch heroisches Maßhalten in Heiterkeit überwunden, dann wartete des Toten draußen vor dem Tore ein ehrendes Grab.



EI LEBZEITEN HATTE DER POMPEJANER sich selbst gehört, im Tode gehörte er allen. Wenn er sich nicht mehr vom Theater, Forum und Bade in sein Haus zurückzuziehen hatte, dann war seine Stätte an aller Wege. In heiliger Scheu waren die Toten aus der Gegenwart der Lebenden entfernt worden, aber die

*) Vgl. hierzu den »Thanatos« der berühmten italienischen Akademikerin Gräfin Ersilia Caëtani-Lovatelli: eine feinsinnige Arbeit über den Wandel der Todesanschauungen.

Lebenden selbst zogen ihnen nach; die Stadt wuchs über ihre Mauern hinaus, und das Leben und Treiben da draußen, der Verkehr mit dem grünen Lande der Felder und Pflanzungen ging durch die Reihe der Gräber. Da standen die Denkmäler ausgezeichneter Bürger, die stattlichen Gräber der Begüterten, die Familienstätten, wo die Urnen des ganzen Geschlechts und seines Gesindes Unterkunft fanden; da blickten aus dem Boden die kopfähnlichen, gesichtslosen Denksteine, Cippus genannt, eine älteste Form von Bildwerken. Ein ummauerter Hof gehört einem Priesterkollegium — einer „arciconfraternità" nach italienischen Begriffen —; vor manchem Grabe steht eine halbrunde Steinbank für die Angehörigen, aber sie ladet auch den fremden Wanderer zur Ruhe, wenn die große, öffentliche Schutznische vielleicht gerade besetzt sein sollte. Und die Gräber reden alle von dem verflossenen Leben, von den Ämtern, Ehren, Wohltaten, die es einst erfüllt: ein Sessel im Relief erzählt, daß der Tote einstens im Theater den Ehrendoppelplatz des „bisselliums" innegehabt, ein Schiff mit geblähten Segeln mahnt vielleicht an kühne Kauffahrten, eine Inschrift der Naevoleia Tyche stiftet das Grab sich und ihren Freigelassenen und spricht von dem menschlichen Sinne auch der „sklavenhaltenden" Zeit. Wir freilich haben nur freie Menschen, die alles dürfen — außer ehrlich ihrem Selbst zu leben. In Wahrheit! aus den pompejanischen Gräbern klagen keine verhungerten Seelen wider eine engherzige Welt; die Gräberstraße vor Pompejis Toren ist kein Widerspruch, sondern ein Abschluß des Lebens, das innerhalb der Tore in Heiterkeit und Schönheit geschaffen und genossen hat, Werte der Kunst und des Lebens erzeugt und sie fromm auf dem Altare der Naturmächte dargebracht.

---

ROTZDEM WIR DIE POMPEJANER BEdauern, so plötzlich vernichtet worden zu sein, könnten wir mit der Selbstsucht der Lebenden den Lauf der Dinge preisen, der Pompeji gerade zu Ende des I. Jahrhunderts u. Z. in Aschenschlamm und Bimssteingeröll hat verschüttet werden lassen. Zwei Jahrhunderte früher war ein großer Teil der hellenischen Kunstschätze noch auf dem heimatlichen Boden, dann begannen bald die grossen Raubzüge und Kauffahrten in den hellenischen Bildwerken den hellenischen Geist mit herüberzubringen, und er befruchtete bald das italische Leben. Nur äußerlicher Prunk in Rom, wo die Kunst nie heimisch geworden ist, belebt der Hellenismus im rohen, doch eigenartigen Etrurien die Kunst zu erfreulicheren Werken — der Tempel von Lunae (jetzt in Florenz) ist des Beweis; und später fand die Renaissance doch mindestens Anknüpfung an die alte, technische Tradition. Am segensreichsten wird der hellenische Einfluß aber dort, wo er schon längst gewirkt hatte, in der großgriechischen Gegend der Neapolis Parthenopaia. Das war die Kulturarbeit des letzten vorchristlichen Jahrhunderts. Wäre Pompeji dann, zur Zeit des Augustus, untergegangen, wir hätten kein Urteil, ob der Hellenismus, wenigstens dort, wo er einmal Wurzeln geschlagen hatte und Gräzismus geworden war, die Belastungsprobe des römischen Zäsarismus zu bestehen vermochte. Jetzt wissen wir es, denn Pompeji zeigt uns im Durchschnitt der Verhältnisse die erfreuliche Lebensgestaltung der Antike: diesen falschen Sammelnamen hier ein letztes Mal gebraucht, wo wir Hellenentum und Nichthellenentum in organischer Verbindung finden.

Und schon pochte in dem zusammengeflickten Gemäuer des Römerstaates der Totenwurm; hinter dem religiösen Fasching aller Gottesdienste tauchte das Aschermittwochsgespenst auf. Unweit Pompeji, wo in Puteoli der Tempel des Osiris-Apis stand, beim Serapäum von Pozzuoli, war der große Schriftgelehrte von Tarsos gelandet, Paulus

— der Loyola des Urchristentums, der die uralte, mit Christus neugeborene Freudenbotschaft der Gotteskindschaft des Menschen in ein tyrannisches Gebot der Selbstentwertung zurückverwandelte, ein Prätorianer der Religion. In Rom fielen bald die ersten Christen einem barbarischen Tollhausfeste zum Opfer. Noch hundert Jahre und Pompeji hätte Kirchen und Katakomben, Bischöfe und Märtyrer besessen, und der christentümliche Geist hätte auch hier begonnen, die Werke der frohen Heidenkunst nachahmend umzuwerten, umwertend zu entstellen, entstellend zu verleumden. So aber bietet uns Pompeji das Bild einer vom Christentümlichen unberührten, ursprünglichen Gesittung, die noch so viel irdische Mißstände und menschliche Mängel haben mochte, aber von dem großen inneren Widerspruche frei war, an dem unsere Weltepoche krankt.

In Pompeji erwacht für uns ein Spätsommertag der offenherzigen, alten Welt. Als es vom Antlitz der Erde schwand, lebte diese alte Welt noch: der menschenfreundliche Kaiser Titus lenkte sie. Aber die Blut- und Kulturmischung des Römerreiches war schon allzu weit gediehen, als daß noch lange auch nur ein Schein einheitlichen Lebens aufrecht zu erhalten gewesen wäre. Knapp fünfzig Jahre später schließen die Tage Hadrians die alte Welt ab: Antinous ist wirklich ihr letzter Gott, weniger durch kaiserlichen Erlaß als kraft des schwermütigen Zaubers dieser Jünglingsgestalt. Zwar erst Theodosius schließt die Tempel, aber schon Marcus Aurelius ist beinahe ein Christ, — wie trübe blicken nicht alle seine Bildnisse, wie müde sind nicht seine grüblerischen Selbstbetrachtungen, fragen und verzweifeln an der Antwort. Die römische Alleinherrschaft hatte der Alleinherrschaft Jahwes redlich vorgearbeitet: diese enteignete Welt wollte nur noch blind gehorchen. Wie in allen Übergangszeiten flammt das Alte noch einmal leidenschaftlich empor — hier bakchisch in dem Phallosdienste des Hermaphroditen auf dem Kaiserthron, Heliogabals, des so lange verlästerten, erst neuerdings billig

begriffenen.*) Dann bekämpft Decius im Christentum einen ebenbürtigen Feind, und Constantin unterzeichnet mit dem Duldungserlaß die unterwürfige Abdankung des Heidentums.

Von all dem Wirrwarr, von all der Halbheit spricht uns Pompeji nichts; wenn wir in Pompeji sind, sehen wir weder den Christusgedanken sich zur Fratze verzerren, noch das Heidentum greisenhaft-kindisch werden. In milder Heiterkeit feiert ihre Auferstehung eine Welt der Schönheit und Ehrlichkeit: eine Ruine, ja, ein Torso! aber selbst zersplittert noch ein Werk der höchsten, der Lebenskunst.

*) Was sich aber von dem Roman »L'Agonie« von Jean Lombard nicht sagen lässt: er ist brutal und doch – unwahr, als Charakteristik Heliogabals historisch, psychologisch und biologisch falsch.



# NAMEN- UND SACHREGISTER

